

# **A Orquestra Oculta**

**os estudos da consciência e a literatura**

**Afonso Reis Cabral**

**Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses**

**Setembro de 2013**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Silvina Rodrigues Lopes.

## **Agradecimentos**

Dois agradecimentos muito breves mas muito sentidos. Primeiro, à minha Orientadora por ter sido paciente a ponto de tolerar as minhas várias ausências e demais hesitações, tendo-me urgido a prosseguir no momento em que por fim o caminho parecia mais claro. Segundo, à minha Família e a todos os que me incentivaram e sobretudo aturaram nos momentos críticos.

**A Orquestra Oculta**  
**os estudos da consciência e a literatura**

**Afonso Reis Cabral**

**RESUMO**

PALAVRAS-CHAVE: consciência, narrativa, *qualia*

Esta dissertação parte da leitura do ensaio «A Consciência e o Romance», de David Lodge, que desde logo suscitou fortes entusiasmos e fortes reservas. Nesse ensaio, o autor sugere que os estudos da consciência, designação atribuída à abordagem científica do problema tradicional da consciência, vieram trazer nova luz a campos tão díspares como a teoria da literatura. O objectivo de Lodge é estabelecer analogias entre os dois campos numa clara atitude interdisciplinar. Fá-lo interpretando as várias formas de representação da consciência das personagens, e no decorrer da leitura cedo percebemos que a sua perspectiva é no fundo narratológica. Mas em que medida de facto Lodge consegue relacionar os dois campos? E que mais opções haverá no âmbito interdisciplinar? Se é que oferece algumas respostas, esta dissertação tenta fazê-lo em relação a estas duas perguntas. Num primeiro momento é essencial estabelecer o conceito de consciência expresso na obra de António Damásio, pois o próprio Lodge recorre a este cientista como ponto de partida para o seu intuito interdisciplinar. Depois sim, embarcar na análise do ensaio de Lodge para tentar perceber em que medida é que o conceito que encontramos em Damásio é de facto explorado por Lodge. Feita esta leitura, surge a necessidade de abordar um autor que se assuma claramente como defensor da narratologia (Dorrit Cohn), o que não acontece em Lodge. A terceira e última parte explora algumas possibilidades interdisciplinares não previstas por Lodge, nomeadamente focando a análise na importância dos *qualia* (característica relevante da consciência) na leitura.

**The Hidden Orchestra**  
**consciousness studies and literature**

**Afonso Reis Cabral**

**ABSTRACT**

KEYWORDS: consciousness, narrative, *qualia*

This dissertation departs from a reading of the essay «Consciousness and the Novel» by David Lodge, which immediately provoked strong reactions, both enthusiastic and critical. In this essay, the author suggests that consciousness studies, referring to the scientific study of the traditional problem of consciousness, can bring new lights to fields as diverse as literary theory. In a distinctly interdisciplinary attitude, Lodge's goal is to establish an analogy between the two fields. He does so by interpreting various forms of the representation of consciousness in characters, and we understand early on in the essay that his perspective is fundamentally narratological. But to what measure does Lodge successfully relate the two fields? What other interdisciplinary opportunities may exist? If it offers some answer, this dissertation seeks to do so in relation to these two questions. It is first essential to establish the concept of consciousness as expressed in the work of António Damásio, to whom Lodge himself refers as a starting point for his interdisciplinary intentions. Afterwards, there will be an analysis of Lodge's essay to try to understand how deeply the concept we find in Damásio is in fact explored by Lodge. Having completed this reading, it is necessary to speak to an author who has clearly established himself as defender of narratology (Dorrit Cohn), an aspect missing in Lodge. The third and final part explores some interdisciplinary possibilities not anticipated by Lodge, in particular focusing the analysis on the importance of the *qualia* (a relevant characteristic of consciousness) in reading.

## Índice

Introdução .....	1
Parte I: <i>O aluno, o cão, o paciente e o protagonista</i> .....	3
1. [O que a consciência não é – moral] .....	7
2. [O que a consciência não é – senciência] .....	8
3. [O que a consciência não é – estado de vigília] .....	9
4. [Em busca de uma definição de consciência].....	11
5. [Átomos no vazio vs. mecanismos cerebrais] .....	12
6. [O eu autobiográfico como protagonista da consciência].....	18
7. [Nem tudo é visto, mas tudo é feito de imagens] .....	25
8. [Primeira abordagem aos <i>qualia</i> como base da posse] .....	27
9. [Um salto para a literatura] .....	28
Parte II: <i>David Lodge e Dorrit Cohn: mentes transparentes</i> .....	31
1. [Leitura de Lodge].....	31
A. [Alguns obras dedicadas à temática científica] .....	39
B. [Narrativa na primeira e terceira pessoas].....	45
C. [Interior vs. exterior] .....	53
◦ [Pequena conclusão] .....	60
2. [Leitura de Cohn] .....	62
A. [Psico-narração] .....	69
B. [Monólogo citado] .....	73
C. [Monólogo narrado] .....	76

◦ [Pequena conclusão] .....	78
Parte III: <i>Pairando sobre o texto</i> .....	84
1. [Definição de <i>qualia</i> ] .....	85
2. [ <i>Qualia</i> como metáfora?] .....	94
3. [Experiência virtual vs. experiência real] .....	96
4. [Texto como objecto] .....	97
5. [ <i>Qualia</i> na leitura] .....	102
Conclusão .....	104
Bibliografia .....	106

\* Dei apenas títulos às três partes desta dissertação, tendo-as dividido em secções. Contudo, para que o índice seja o mais claro possível, atribuí uma pequena designação entre colchetes a cada ponto.

## Introdução

Por vezes deparamo-nos com textos aos quais temos que dar resposta. Depois de ler o ensaio «A Consciência e o Romance», de David Lodge, percebi que estava perante um desses textos. A hipótese apresentada por Lodge fascinou-me como aquelas falésias junto ao mar. Queremos aproximar-nos delas mas sabemos que é perigoso. Bem, neste caso não exactamente perigoso, mas sim terreno desconhecido, terreno que implicava saber onde pôr os pés e avançar com cuidado.

O ensaio afirma que é possível relacionar campos tão díspares como os estudos da consciência e a literatura porque a abordagem científica trouxe novos dados ao conceito de consciência, conceito que se tornou uma espécie de obsessão contemporânea. Tanto assim é que decidi fazer uma pequena experiência: pesquisei a palavra «consciousness» no *Google* e em menos de um segundo surgiram sessenta milhões e cem mil resultados. Todos estes milhões englobavam a palavra nos seus mais variados sentidos, tanto moral, como filosófico, mental, etc. Assim, julguei que ao pesquisar «consciousness science» estaria a restringir o tópico, esperando consequentemente menos resultados. Pelo contrário, também em menos de um segundo surgiram oitenta e dois milhões e seiscentos mil resultados que englobavam abordagens em campos tão diversos como biologia, física, neurociência e informática, entre muitos outros. São números impressionantes que intimidam e ao mesmo tempo desafiam. Uma nota curiosa: nesses resultados, a relação entre os estudos científicos da consciência e a literatura era de todo a menos evidente.

No entanto, a hipótese de Lodge parecia-me um desafio ao qual teria que responder. Como conciliar algo sempre descrito como imaterial, como luz (cf. Damásio, 2000: 21-2), como *orquestra oculta*<sup>1</sup>, e a evidência física de que todos possuímos corpo, cérebro? E mais do que isto, como ajustar um ao outro, já que dependendo do momento sempre um parece maior do que o outro (quando nos sentimos bem o corpo quase não existe, quando nos sentimos mal quase só existe corpo)?

---

<sup>1</sup> «Minha alma é como uma orquestra oculta; não sei que instrumentos tangem e rangem, cordas e harpas, timbales e tambores dentro de mim. Só me conheço como sinfonia.» Fernando Pessoa, epígrafe da obra *O Livro da Consciência*, de António Damásio.



Etty Hillesum escreve no seu *Diário*: «As minhas ideias continuam a parecer-se com roupas demasiado largas penduradas à volta do meu corpo, que ainda deve crescer, mas as roupas permanecem demasiado largas.» (Hillesum, 2009: 103) Será possível ajustar as roupas ao corpo e manter aquilo que as torna subjectivas, únicas?

Todos temos conhecimento intuitivo da consciência, todos ouvimos a música que a orquestra da consciência toca. Não é esse o ónus da neurociência, mas sim perceber como funcionam os instrumentos que juntos formam a música do eu. São esses instrumentos que se encontram ocultos. Parafraseando Pessoa, *nós só nos conhecemos como sinfonia*.

Será pois um desafio encontrar estas tensões na própria literatura, trazendo para essa área algo que está longe dela e conseguir ainda assim encontrar analogias válidas e criteriosas sob o ponto de vista interdisciplinar. Poder-se-á interpretar a literatura, em especial o romance, como representação do conceito de consciência que nasce do trabalho de cientistas como António Damásio? Como fazê-lo? Como Lodge, através de uma interpretação narratológica do texto? Caso esta possibilidade se afigure deficitária, existirá mais alguma perspectiva na qual se possa relacionar os estudos da consciência e a literatura?

Deixo a introdução breve porque julgo que o desenrolar do texto irá colocando as perguntas e tentando dar as respostas, embora esteja certo de que inevitavelmente muito ficará por dizer.

## *O aluno, o cão, o paciente e o protagonista*

(pôr a mão na consciência)

«Quando acordei estávamos a descer.» (Damásio, 2010: 19) Assim começa Damásio a sua obra mais recente, *O Livro da Consciência*. O voo ao qual se refere passou-o a dormir. Não observou o Atlântico nem sentiu a trepidação das asas. Não ouviu os avisos sobre as condições atmosféricas nem percebeu que o sinal para apertar os cintos havia disparado. Só acordou com a descida mais abrupta do avião. Logo sucedeu o bater das rodas na pista e a acção dos travões.

Damásio usa este caso corriqueiro, e a trivialidade do sono, para introduzir o seu conceito de consciência:

Na biologia humana há poucas coisas aparentemente tão triviais como este bem a que chamamos consciência, a fantástica capacidade de ter uma mente equipada com um dono, um protagonista da existência, um eu que analisa o mundo interior e exterior, um agente que parece a postos para a acção. (Damásio, 2010: 9)

Perdeu o bem da consciência durante o sono, mas ao readquirir os sentidos recuperou a propriedade de si mesmo:

Quando acordei, há apenas dois parágrafos, não olhei à minha volta distraidamente, apreendendo as imagens e os sons como se a minha mente desperta não pertencesse a ninguém. Pelo contrário, soube, quase imediatamente, com pouca ou nenhuma hesitação, sem esforço, que se tratava de mim a bordo de um avião, a minha identidade volante de regresso a Los Angeles com uma longa lista de coisas a fazer antes do fim do dia. (Damásio, 2010: 19)

Não é *estar vigilante*, não é a capacidade de captar o mundo em volta que fascina Damásio: «Sem qualquer dúvida, estar vigilante era essencial a um tal estado, mas a vigília não era de todo a sua característica principal.» (Damásio, 2010: 20) Acontece que o motivo de fascínio reside em que esse estado de vigília é apropriado por um eu e, mais do que apropriado, sentido como tal:

O facto de os numerosos conteúdos exibidos na minha mente, independentemente da sua nitidez e ordem, estarem *ligados* a mim, proprietário da minha mente, através de fios invisíveis que reuniam esses conteúdos na festa em permanente movimento a que chamamos eu. E, igualmente importante, o facto de a ligação ser *sentida*. A experiência do eu ligado estava imbuída de *sensação*. (Damásio, 2010: 20)

Claro que ao espanto está subjacente uma curiosidade intrinsecamente filosófica, mas o âmbito de Damásio é inteiramente outro – se é que a curiosidade científica não partilha características com a curiosidade filosófica. Damásio pretende levar o estudo da consciência para o campo da neurologia em resposta a perguntas como: «How does consciousness arise as a result of particular neural processes and of the interactions among the brain, and the world?» (Edelman e Tononi, 2000: Introdução<sup>2</sup>) Ou de forma mais directa por Dennet: «How on earth could my thoughts and feelings fit in the same world with the nerve cells and molecules that made up my brain?» (Dennet, 1993a: Prefácio)

No fundo estamos perante uma reformulação do problema tradicional do problema mente-corpo: em vez de abordar o relacionamento da mente humana com o universo em geral, aborda como é que a mente humana se relaciona com o seu próprio cérebro (cf. Searle, 1997: 18). De um lado temos pensamentos e sentimentos, do outro temos moléculas e células (Dennet). E deste modo Searle declara: «É um facto evidente que o Mundo contém tais estados e eventos mentais conscientes, mas é difícil ver como é que meros sistemas físicos podem ter consciência.» (Searle, 1997: 20) Tal como em Damásio, a existência da consciência, mesmo nas facetas mais triviais, é para Searle motivo de espanto. Ambos se aproximam no espanto e nas premissas: «Os fenómenos mentais, todos os fenómenos mentais, quer conscientes ou inconscientes, visuais ou auditivos, dores, cócegas, comichões, pensamentos, na realidade, toda a nossa vida mental, são causados por processos que têm lugar no cérebro.» (Searle, 1997: 23)

Damásio aborda o problema dos *processos que têm lugar no cérebro* em duas vertentes distintas mas complementares. Por um lado, como se desenrola o *filme-no-cérebro*, ou seja, quais são os fundamentos biológicos das imagens de um objecto:

---

<sup>2</sup> Adquiri alguma bibliografia no formato *e-book*. Porém este formato, por ser adaptável ao aparelho que se usa, não tem um número de páginas fixo e universal. Assim é impossível referir o número de página, pelo que refiro o capítulo e, se houver, a subcapítulo ou secção de onde retirei o texto. Não encontrei melhor forma de localizar as citações.

[...] consiste em descobrir o modo como o cérebro constrói padrões neurais nos seus circuitos de células nervosas e consegue transformá-los em padrões mentais explícitos que constituem aquilo a que me apraz chamar imagens, o nível mais elevado dos fenómenos biológicos. (Damásio, 2000: 28)

Por outro lado, como se constrói o sentido de propriedade em relação a esse filme, a essas imagens. Dito de outra maneira, o que é observado e quem observa. Nas palavras de Damásio:

Implica a compreensão de como eu, enquanto escrevo, tenho sentido de mim, e de como o leitor, enquanto lê, tem um sentido de si; de como nós sentimos que os nossos conhecimentos, aqueles que eu ou o leitor temos neste preciso momento nas nossas mentes, estão colocados numa determinada perspectiva, a do indivíduo no interior de quem estes acontecimentos se formaram, em vez duma perspectiva genérica, canónica. [...] Também requer que se compreenda como as imagens de um objecto e da sua complexa matriz de relações, reacções e planos relacionados com ele acabam por ser sentidos como a inequívoca pertença mental de um proprietário [...]. (Damásio, 2000: 29-30)

Por *imagens* entenda-se a representação mental do mapeamento neurológico que o nosso cérebro faz dos estímulos que recebe a partir dos cinco sentidos (traduzido na expressão *filme-no-cérebro*) – e não apenas do sentido mais óbvio, a visão: «nesta metáfora simplificadora, o “filme” possui tantas bandas sensoriais quantos os portais sensoriais que o nosso sistema nervoso possui [...]» (Damásio, 2000: 28)

Nesta linha, se assumimos que a consciência é um produto do cérebro, ou seja, um produto corporal, então porque é que alguns estados corporais (como a vigília) são perceptíveis e outros não (como o funcionamento do estômago)? Esta pergunta pode parecer básica, mas o facto é que Damásio a trata extensivamente.

Aqui, mais do que definir o que é a consciência, Damásio alonga-se sobre os estados dos quais estamos conscientes. Há assim um fino equilíbrio neste jogo do observador e da coisa observada, pois nem tudo o que é mapeado neurologicamente chega aos olhos da nossa mente. De facto, apesar de ser inquestionável que esse conteúdo é processado pelo mesmo cérebro que gera a mente, não temos consciência de operações como o funcionamento do estômago, a não ser, claro está, quando essas operações falham.

Damásio tenta pois desvendar um pouco da arquitectura cerebral que «torna a mente consciente» (Damásio, 2010: 37), que «verifica a convergência e a divergência de circuitos neurais [e] desempenha um papel na coordenação de imagens e é essencial para a construção do eu e de outros aspectos da função cognitiva, nomeadamente a memória, a imaginação e a criatividade» (Damásio, 2010: 38).

Qualquer introdução sobre este tema refere sempre o mistério da consciência, refere sempre o quão intangíveis se afiguram estas questões (cf., p.e., Van Gulick, 2011: Introdução; Pinker, 1997: 131) e o quão difícil é concretizá-las no estudo científico. O espanto de Dennet (*how on earth*) é assim muito significativo. Ora, no contexto de Damásio, o mistério reside sobretudo no próprio conteúdo das imagens e sua relação com o eu. Não reside (ou reside cada vez menos à medida que a investigação prossegue) nas causas neurológicas das imagens, nem na maneira de construir estados mentais como a vigília.

Como já referi, não pretendo de maneira nenhuma compreender ou transmitir cientificamente as características biológicas da arquitectura cerebral abordada por Damásio. Escusado será dizer que não tenho formação nem capacidade para isso. Para além do mais, uma vez que «almost every month an article announces that consciousness has been explained at last» (Pinker, 1997: 132), seria para mim igualmente impossível sintetizar tudo o que já foi feito no campo dos estudos da consciência, tentando retirar daí um resumo, um conceito uniforme. Vista sob diferentes perspectivas, a consciência toma diferentes aspectos impossíveis de conciliar. Aliás, não só não tenho formação suficiente como não é isso que se pede numa dissertação de mestrado. Van Gulick refere que a palavra *consciência* sempre serviu para abrigar os mais variados conceitos:

The words «conscious» and «consciousness» are umbrella terms that cover the wide variety of mental phenomena. Both are used with a diversity of meanings, and the adjective «conscious» is a heterogeneous in its range, being applied both to whole organisms – creature consciousness – and to particular mental states and processes – state consciousness. (Van Gulick, 2011: 2)

Dito isto, penso que conseguirei resumir o conceito de consciência em Damásio – e é esse conceito que me interessa para o confrontar, primeiro, com algumas abordagens narratológicas da literatura e, depois, com uma proposta diferente.

Antes, no entanto, julgo pertinente dizer o que, neste contexto, não é a consciência e só depois prosseguir na sua definição.

1.

Uma semana antes do exame. Uma resma de fotocópias de máxima importância para ler. O mesmo peso em livros. O aluno olha para a semana, olha para a resma e para os livros e sabe que está perante uma travessia do deserto. Sobretudo, sabe que a culpa é dele. Sabe que não estudou o suficiente e que agora, em último recurso, terá que salvar a honra e passar no exame.

Não consegue dormir. Ou dorme mal. Revolve-se nos lençóis. Sente-se mesquinho por ter «deixado as coisas chegarem a este estado». Sempre que dorme é acordado por um peso na caixa torácica e mesmo quando a manhã chega depois da noite mal dormida, não se consegue libertar desse peso que o prende ao colchão.

O peso tem nome e ele sabe-o, embora não o queira admitir: *consciência*. Ora, aqui, consciência surge no sentido moral do termo. Trata-se, pois, *apenas* da consciência aguda do sentido de dever. Embora esta consciência aguda tenha que estar ligada intimamente ao sentido do eu e à percepção do próprio eu como entidade autónoma, não é neste sentido que pretendo tratar o conceito de consciência. Torna-se deste modo claro que consciência não significa «“consciência moral”, uma função complexa que requer efectivamente a existência de consciência, mas que vai mais além e se prende com a responsabilidade moral» (Damásio, 2010: 201).

Claro que também neste caso o sentimento de pertença de que Damásio fala (uma das vertentes do problema da consciência) tem que actuar. Sem esse sentimento de pertença em relação aos próprios actos não haveria o consequente e mais elaborado sentido de dever, responsabilidade, etc. O estudante sente como sua a percepção moral aguda suscitada por determinados acontecimentos ou acções (foi preguiçoso, não estudou o suficiente). Aliás, as palavras de Damásio elucidam mais do que as minhas:

O encadeamento de precedências que tenho em vista é muito curioso: a sinalização neural não consciente de um organismo individual gera o *proto-si*, por sua vez, consente o *si-nuclear* e a *consciência nuclear*, que permitem um *si autobiográfico* que, por sua vez, consente a *consciência alargada*. No fim desta cadeia, a *consciência alargada* permite a *consciência moral*.

Não interessa para já abordar os três tipos de eu<sup>3</sup>, interessa destacar que a consciência moral é isso sim um conteúdo mental da *consciência alargada*.

Este aluno está acoissado por remorsos. Ou seja, tem determinado facto das suas acções *em mente*, assim como um determinado julgamento em relação a ele: «As pessoas dizem com frequência que “estão conscientes de algo”, querendo dizer que têm algo “em mente”, ou que algo se tornou um conteúdo destacado na mente, como, por exemplo, “a questão do aquecimento global entrou finalmente na consciência das nações ocidentais”.» (Damásio, 2010: 201) À parte o próprio contra-senso de Damásio em usar o exemplo da «consciência das nações» (como se as nações correspondessem afinal a uma entidade orgânica onde se pode destacar um eu material tal como vem a ser definido pelo próprio<sup>4</sup>), a citação deixa claro que é possível dissociar o conceito de consciência da mera percepção do conteúdo da mente, mesmo que essa percepção tenha um carácter judicativo associado.

Deste modo, embora o ser que se revolve na cama seja um ser autoconsciente, este exemplo não é elucidativo do que pretendo tratar. Deixemos pois o aluno entretido com a sua comiseração e passemos ao caso seguinte.

## 2.

Um cão fareja as rodas de um carro e ouve o som da gente que passa. Marca o seu território e segue para o próximo pneu. Olha para trás para ver se o dono ainda está ali e, assegurado, abana a cauda.

A percepção da realidade deste cão será com certeza um misto de cheiro, visão, olfacto, experiência táctil e particular atenção às próprias reacções corporais. Preciso ou não de me aliviar junto daquela árvore? O cão do outro lado da rua apresenta uma atitude ameaçadora? Quando vou comer?

Neste caso estamos perante uma criatura senciente. A realidade apresenta-se como uma experiência directamente filtrada pelos sentidos, mas não filtrada pela estrutura de um eu complexo. Por outras palavras:

---

<sup>3</sup> Nas suas primeiras obras, onde se insere *O Sentimento de Si* (2000), Damásio utiliza a designação «si», passando a adoptar depois n' *O Livro da Consciência* (2010) a designação «eu», a qual decidi adoptar. Ver também «Nota do autor» n' *O Livro da Consciência*.

<sup>4</sup> Veremos mais à frente no ponto 5 desta parte.

Estou disposto a acreditar que sempre que o cérebro começa a gerar sentimentos primordiais – e isso poderá acontecer bastante cedo na história evolutiva – os organismos tornam-se sencientes numa forma primitiva. A partir desse momento, poderá vir a desenvolver-se um processo do eu organizado que se acrescenta à mente, garantindo assim o início de mentes conscientes mais complexas. Os répteis, por exemplo, merecem esta distinção, as aves ainda mais, e para os mamíferos não há qualquer dúvida. [...] A maioria das espécies cujo cérebro dá origem a um eu fá-lo a um nível nuclear. (Damásio, 2010: 45)

Assim, se de facto existe uma estrutura nuclear que gere o desempenho óptimo da vida no cão, incluindo a gestão das suas capacidades sencientes, não existe certamente algo mais complexo, indispensável para o conceito de consciência a que quero chegar, que como veremos se chama eu autobiográfico (cf. Damásio, 2010: 45).

Embora Damásio afirme que «há uma série de mamíferos que provavelmente têm ambos [consciência nuclear e autobiográfica], como os lobos, os nossos primos símios, os mamíferos marítimos, os elefantes, os felídeos e, claro está, aquela espécie especial chamada cão doméstico» (Damásio, 2010: 45), mais tarde entra em contradição ao afirmar que a consciência autobiográfica é indissociável da própria linguagem que a expressa, tornando assim impossível comprovar que animal A ou B (seja ele cão ou elefante) é provido de consciência autobiográfica.

Ora, apesar de parecer que os animais elencados por Damásio apresentam sem dúvida algum grau de consciência, isso não é satisfatório para a construção do nosso conceito, já que a percepção da realidade, por parte desses animais, se pode dever a um processo mental complexo, mas não tão elaborado como aquele que está subjacente à criação do eu autobiográfico.

De facto, o comportamento do nosso cão pode tratar-se apenas de um reflexo simples de *senciência* e não reflexo composto de uma real consciência (cf. Van Gulick, 2011: 2.1).

### 3.

Um doente encontra-se no consultório com o seu médico. De súbito, presumivelmente no meio da explicação do seu problema, deixou de conseguir falar e assumiu um semblante vazio e os olhos fixaram-se atrás do médico, como no nada.



Tentou beber uma chávena de café que estava vazia e depois levantou-se em direcção à porta.

Embora totalmente desperto, em pleno estado de vigília, este paciente sofria de crises de ausência (ou seja, de crises epiléticas). O médico que o diagnosticou, António Damásio (cf. Damásio, 2010: 207-8), cedo identificou naquele comportamento uma prova cabal de que *estado de vigília e consciência* não se confundem. Embora o primeiro seja essencial para o segundo, não é certo dizer que o segundo exista sempre que o primeiro se verifica:

No caso atrás descrito podemos presumir com segurança que a vigília estava intacta e que o processo mental se encontrava presente. No entanto, não podemos dizer até que ponto esse processo mental era rico, apenas que bastava para orientar o paciente através do universo limitado com que tinha de lidar. Quanto à consciência, podemos afirmar que não era normal. (Damásio, 2010: 209)

No entanto, embora não se confunda com consciência, estar desperto, em estado de vigília (*wakefulness* [Van Gulick, 2011: 2.1.]), é um dos requisitos essenciais para que a consciência ocorra. Aliás, como vimos, é sobre este pressuposto que Damásio introduz a sua obra mais recente – não se aperceberia da descida caso não tivesse sido acordado por algum solavanco do avião.

Paradoxalmente, e comprovando uma vez mais que consciência e vigília não se confundem, o contrário também é possível. Durante o sono, o inverso do estado de vigília, é possível ter acessos de consciência que não se verificaram no paciente descrito por Damásio aquando das crises de ausência:

É óbvio que não estamos acordados durante o sono com sonhos e, no entanto, temos alguma consciência dos acontecimentos que têm lugar na mente. A memória que formamos a partir dos fragmentos do sonho que precede o despertar indica a existência de uma certa forma de consciência. (Damásio, 2000: 113)

Em resumo, não basta a percepção da realidade no estado de vigília: é necessário o «aparecimento, no processo de projecção virtual a que chamamos mente, de mais um elemento virtual: um protagonista imaginado para os nossos acontecimentos mentais» (Damásio, 2010: 210).

Se consciência não é sinónimo de percepção da realidade ou de estado de vigília, nem tampouco de sentido moral, continuemos pois por aquele recurso muito típico de quem quer sintetizar um conceito complexo: abrir um dicionário. Por muito clássico que este recurso seja, demonstra-se quase sempre útil. Se o fizermos em busca da palavra «consciência», o verbete apresentará algumas definições:

1. «Conhecimento que se tem da própria existência; noção que a pessoa tem do que se passa, através da interpretação das informações fornecidas pelos sentidos.»
2. «Conhecimento que a pessoa tem dos próprios fenómenos psíquicos.»
3. «Parte da actividade psíquica de que o sujeito tem conhecimento intuitivo; conjunto de fenómenos conscientes.»
4. «Apreensão clara dos factos, da realidade.»
5. «Conjunto de crenças, de formas de pensar e de agir específicas de uma sociedade, comuns à média dos membros desse grupo social.»
6. «Sentimento íntimo de aprovação ou desagravo dos próprios actos; faculdade de se julgar mentalmente.»
7. «Sentimento de responsabilidade do dever; cuidado no cumprimento de alguma coisa.»

Destas definições encontradas no *Dicionário da Academia* (vol. I, pp. 928-9), podemos descartar desde já os números 5 a 7 – o exemplo do estudante veio excluí-los.

A definição número 4 também não é satisfatória. Primeiro porque me parece difícil delimitar em que consiste uma «apreensão *clara* dos factos»; depois porque se estivéssemos a falar apenas de apreensão, o conceito também poderia ser aplicado ao nosso cão, que como vimos é sem dúvida senciante, ou seja, que sem dúvida apreende os factos de forma mais ou menos clara.

Os três primeiros números podem no entanto ajudar-nos. Em síntese, estamos perante a interpretação da informação fornecida pelos sentidos e o conhecimento dessa interpretação num conjunto de fenómenos psíquicos (por outras palavras, fenómenos da mente). Ora esta abordagem clássica engloba, embora de maneira incipiente, o conceito básico que encontramos em Damásio, ou seja, as duas vertentes sob a forma de aquilo que é observado (informação fornecida pelos sentidos) e aquele que observa (*pessoa* ou *sujeito*, na formulação do dicionário).

No entanto, a formulação de pessoa ou sujeito que observa dentro da mente corresponde, segundo Damásio, a uma ideia errada:

O conceito tradicional de homúnculo corresponde ao homenzinho sentado no interior do cérebro, onisciente e sábio, capaz de responder a perguntas sobre o que se está a passar na mente e de apresentar interpretações para os acontecimentos. O bem conhecido problema do homúnculo prende-se com o círculo vicioso que cria. O homenzinho cujo conhecimento nos tornaria conscientes precisaria de outro homenzinho no seu interior, capaz de lhe assegurar o conhecimento necessário, e assim por diante, até ao infinito. Isto não funciona. (Damásio, 2010: 251-2)

Não esperemos, assim, encontrar em Damásio o exemplo de Pinóquio e do grilo falante: João Honesto encontra Pinóquio na rua e alicia-o, pretendendo vendê-lo ao marionetista Stromboli. Alertado, o grilo salta sobre o ombro de Pinóquio e diz-lhe, sem efeito, que não confie em João Honesto. Neste caso, não só o grilo falante corresponde a uma ideia antiga de consciência separada da própria mente (o homúnculo [cf. *também* Damásio, 2000: 221-4]), como o conteúdo dessa consciência é iminentemente moral e ético. Separar Pinóquio do grilo falante seria separar padrões que afinal não se dissidem, apesar de corresponderem a percepções diferentes: os padrões mentais que mapeiam o objecto que é conhecido e os padrões mentais que conferem o «sentido de si no acto de conhecer» (cf. Damásio, 2000: 30).

De qualquer forma, embora separe o eu da mente, a definição do dicionário aponta-nos para aquilo que Damásio vem desenvolver como um todo composto de partes: a chamada tríade do estado de vigília, da mente e do eu.

## 5.

John Searle questiona-se: «como é que, em termos grosseiros, podem átomos no vazio representar alguma coisa?» (Searle, 1997: 21) Searle encara a consciência como um produto corporal, pelo que a pergunta encerra em si a ironia de não ter resposta dentro da sua teoria. Também para Damásio não existem átomos no vazio, existem mecanismos cerebrais:

Escusado será dizer que a construção de uma mente consciente é um processo muito complexo, resultado de acrescentos e eliminações de mecanismos cerebrais ao longo de

milhões de anos de evolução biológica. Não existe um dispositivo ou mecanismo único que seja responsável pela complexidade da mente consciente. (Damásio, 2010: 227)

Segundo esta perspectiva, a evolução da consciência foi suscitada pela necessidade de melhor adaptar o organismo ao meio, dotando-o de ferramentas imprescindíveis para vingar:

As características e as funções aparecem ou desaparecem na história da vida em função do seu maior ou menor contributo para o êxito dos organismos vivos. A forma mais directa de explicar o motivo pelo qual a consciência prevaleceu na evolução é dizer que contribuiu de modo significativo para a sobrevivência das espécies com ela equiparadas. [...] Qual a verdadeira contribuição da consciência? A resposta é uma grande variedade de vantagens óbvias e não tão óbvias na gestação da vida. Mesmo aos níveis mais básicos, a consciência apoia a optimização das reacções às condições ambientais. (Damásio, 2010: 329)

Damásio coloca pois a consciência (que é assim vista como uma das ferramentas principais da homeostase humana [cf. Damásio, 2010: 45-47]) na dianteira de um processo de evolução que começou pelo proto-eu, no qual o eu nuclear por sua vez se baseia, e que veio contribuir para a melhor adaptação do humano ao seu meio:

[...] quando os organismos complexos são colocados em ambientes complexos, requerem um grande número de conhecimentos, uma possibilidade de escolha entre as numerosas respostas disponíveis e uma capacidade de planeamento que permita antecipar e evitar situações desvantajosas e propiciar situações favoráveis. (Damásio, 2000: 168)

Falamos da gestão óptima da vida em relação ao seu meio ambiente, o qual como veremos o cérebro mapeia de forma a melhor interpretar e responder:

Quando a nossa mente se serve de uma multiplicidade de mapas, de todas as variedades sensoriais, e cria uma perspectiva múltipla do mundo exterior ao cérebro podemos reagir aos objectos e aos acontecimentos com uma precisão muito maior. Além disso, uma vez que os mapas são memorizados e podem ser evocados através da recordação imaginativa, podemos planear com antecedência e inventar melhores reacções. (Damásio, 2010: 100)

Sendo assim, uma vez que falamos da relação do homem com o seu contexto, suponhamos uma rosa.

Essa rosa viaja do jardim até aos nossos olhos, até ao nosso nariz, até aos nossos sentidos, transformando-se em algo talvez mais asséptico chamado *objecto*. Esse *objecto* é mapeado pelo cérebro num padrão neural próprio que de seguida se transforma por sua vez num padrão mental. Dito de outra maneira, numa imagem (cf. Damásio, 2010: 192-195). A imagem de rosa.

Embora gerados pelo mesmo referente, *objecto* e imagem diferem pelo estádio em que se encontram. O *objecto* é o nome que Damásio dá à percepção latente da rosa (neural). A imagem é designação para a percepção imanente da rosa (mental). O primeiro constitui-se de padrões neurais de células nervosas. O segundo constitui-se de padrões mentais explícitos, padrões que podemos ver, que são *imaginados*: «Quando o leitor e eu olhamos para um *objecto* exterior a nós, formamos imagens compatíveis nos nossos respectivos cérebros.» (Damásio, 2000: 365)

Nesta linha, de certo modo, parece-me que o *objecto* observado é indissociável da imagem que dele criamos. Ele é a imagem que dele criamos, porque fora dessa imagem não temos acesso a ele. Por isso, embora exista a necessidade de separar os dois, na perspectiva da própria experiência (ou seja, da própria consciência), o *objecto* não existe – existe apenas a imagem mental que dele formamos. Claro que, paradoxalmente, o *objecto* em si é real, mas nós só o conhecemos através do seu correlato mental:

Como o *objecto* é, em termos absolutos, não sabemos nem nunca viremos a saber. A imagem que vemos baseia-se em modificações que ocorreram no nosso organismo – incluindo a parte do organismo chamada cérebro – quando a estrutura física do *objecto* interage com o corpo. (Damásio, 2000: 365)

Até aqui, a rosa viajou do jardim aos nossos olhos, dissipou-se no cérebro e foi filtrada num outro produto, a imagem mental que dela temos. Podemos dizer que a rosa foi colhida pelo nosso cérebro, mas não apenas com os olhos. Cheiramo-la, sentimo-la nas mãos quando a entregamos a outra pessoa, ouvimos o barulho das folhas quando a florista as arranca, etc (cf. Damásio, 2000: 366). Todos estes sentidos correspondem a informação neural que é processada pelo cérebro para formar uma determinada imagem de rosa que engloba tudo o que dela apreendemos: «As imagens chegam-nos em todas

as variedades sensoriais, não apenas virtuais, e dizem respeito a *qualquer objecto ou acção que estejam a ser processados pelo cérebro [...]*» (Damásio, 2010: 236)

No entanto, este subproduto de rosa, chamemos-lhe assim, não significaria nada se isolado. Isto porque «o passo decisivo é *tornar nossas essas imagens*, levá-las a pertencer aos seus devidos donos, os organismos singulares e absolutamente circunspectos nos quais as imagens emergem» (Damásio, 2010: 28). Sem o dono, a rosa poderia ser colhida (vista, sentida, cheirada, etc.), mas não pertenceria a ninguém. Pergunto: de que serviria ao paciente com crises de ausência observar a rosa, se não conseguiria perceber que a estava a observar?

Ou seja, falta um elemento-chave: o eu que observa essa rosa (cf. Damásio, 2010: 227-230). Sem esse eu, estaríamos apenas perante um estado de vigília, ou por outra, o cérebro activo a captar o objecto que é a rosa. Seríamos passivos na observação. Nunca a rosa seria o tempo que lhe dedicamos, como em Saint-Exupéry.

Segundo Damásio, o eu complexo e compósito que observa a rosa, o eu autobiográfico, evoluiu primeiro a partir de um proto-eu, «que consiste num aglomerado de imagens que descrevem aspectos relativamente estáveis do corpo e criam elementos espontâneos do corpo vivo» (Damásio, 2010: 228), e depois a partir do eu nuclear, «a segunda fase que resulta do estabelecimento de uma relação entre o *organismo* (tal como representado pelo proto-eu) e qualquer parte do cérebro que represente um *objecto-a-ser-conhecido*» (Damásio, 2010: 230).

Dito de outra forma:

Na perspectiva da evolução e da história da vida de um indivíduo, o conhecedor surgiu em passos ordenados – o proto-eu e os seus sentimentos primordiais; o eu nuclear impulsionado pelas acções e, por fim, o eu autobiográfico que incorpora dimensões sociais e espirituais. (Damásio, 2010: 28)

Assim, é o eu autobiográfico que lida com a percepção rememorada, presentificada ou antecipada da imagem mental gerada pelo objecto inicial, a rosa. Essa percepção é única porque está ligada primeiro à gestão física do proto-eu, depois à certeza do eu nuclear (a experiência é minha, melhor, essa experiência pertence ao meu organismo) e porque se reporta constantemente a um estado mais abrangente que poderemos chamar de identidade. Quer dizer, neste contexto a identidade existe porque o eu autobiográfico, baseado na certeza – diria *certeza orgânica* – de ser único que o eu nuclear lhe dá, vê a rosa e reporta-a à rosa que um dia poderia ter dado àquela pessoa

especial, ou a rosa que deseja comprar para colocar num solitário (lamenta não ter um rosal), etc. Esse eu encara essa rosa, não como a rosa, ou uma rosa, mas sim como a *minha* rosa, ou a rosa que comigo interage. Nesse eu, sim, a rosa é o tempo que lhe dedicamos.

A partir deste ponto devemos ter sempre em consideração três factores distintos: o estado de vigília, que possibilita o acesso ao objecto rosa; a mente, que é um fluxo de imagens mentais, neste caso da rosa; e o eu, em especial o autobiográfico, que introduz a subjectividade na interpretação desse fluxo mental.

Sozinhos, os elementos desta tríade não conseguem formar qualquer tipo de identidade, os três devem ser vistos como unos (aliás, como a própria palavra *tríade* indica):

Seja qual for a nossa preferência de estudo quanto à tríade composta pelo estado de vigília, pela mente e pelo eu, torna-se óbvio que o mistério da consciência não se encontra na vigília. [...] A mente é o segundo componente da tríade da consciência, e a sua base neural também não é um completo mistério. [...] Chegamos assim ao terceiro e fulcral componente da tríade, o eu [...]. (Damásio, 2010: 231)

A consciência emerge quando estes três elementos funcionam em conjunto. Assim, socorrendo-me de Pessoa, a consciência *é como que um terraço sobre outra coisa ainda*. Não significa as suas partes isoladas e é algo mais do que elas juntas.

Damásio afirma que «a conscious mind is a *mind with a self in it*»<sup>5</sup>. Aqui, consciência não é apenas sinónimo de consciência da rosa (não me esqueci da rosa), mas sim consciência do eu que tem consciência dessa rosa. Neste sentido, como já chamei à atenção logo no início, Damásio divide a problemática em duas vertentes: como se constrói a mente e como se constrói o eu.

A neurociência deu resposta mais ou menos cabal à primeira vertente do problema. O cérebro organiza-se em grelhas lógicas, mapas, e é nesses mapas neurais que dispõe do objecto observado, ouvido, sentido, etc., e o incorpora na sua organização. Assim, a grelha neural acende-se nos locais próprios de modo a espelhar o objecto observado. Este mapear ocorre ao nível do *espaço imagético* (conjunto dos córtices sensório-motores primários [cf. Damásio, 2010: 192-194]) e é constantemente

---

<sup>5</sup> António Damásio: «The quest to understand consciousness», conferência nas *TED talks*, vídeo disponível em [http://www.ted.com/talks/antonio\\_damasio\\_the\\_quest\\_to\\_understand\\_consciousness.html](http://www.ted.com/talks/antonio_damasio_the_quest_to_understand_consciousness.html) (última consulta Julho de 2013), minuto 4:46 do vídeo.

reconstituído na recordação, que no fundo constitui outra forma de percepção, como se de facto voltássemos a ver a rosa que um dia observámos.

*Imaginar* no sentido atribuído à palavra por Damásio é equivalente a fazer mapas, a mapear o objecto no nosso cérebro e expressá-lo depois na nossa mente. Acontece que, segundo ele, o objecto não é apenas a rosa exterior a nós. Também existem rosas interiores, rosas que são funções corporais que também têm que ser apreendidas pelo cérebro e mapeadas. São rosas ocultas das quais não temos noção da existência: «Com efeito, o cérebro é um viciado na criação de mapas, o que o leva a mapear o seu próprio funcionamento – e, de certa forma, falar consigo próprio.» (Damásio, 2010: 238)

Neste contexto, existem três tipos de mapas que correspondem aos três tipos de *eus*: mapas dos estados corporais mais básicos como a «condição funcional de tecidos corporais»; mapas dos estados corporais mais complexos como a musculatura; e por fim mapas que gerem o mundo exterior, ou seja, «qualquer objecto ou acontecimento que active uma sonda sensorial, tal como a retina, a cóclea, ou os mecanorreceptores da pele» (cf. Damásio, 2010: 104).

O primeiro tipo de mapa é gerido pelo proto-eu; o segundo, mais desenvolvido, é gerido pelo eu nuclear. Os dois juntos servem de base ao eu autobiográfico. Por outra: o proto-eu lida com os aspectos biológicos constantes do organismo e transmite-os ao eu nuclear, que por sua vez funciona como filtro entre este eu elementar e o eu complexo chamado de autobiográfico (cf. Damásio, 2010: 229).

Mais interessante ainda é que Damásio defende que o cérebro, assim como regista os objectos exteriores em mapas, cria também mapas específicos para a gestão óptima da vida. Estes mapas geram-se ao nível do tronco encefálico. Curiosamente, é também o tronco encefálico que gera o eu nuclear, estando dividido em duas secções. Uma lida com a gestão do eu nuclear. Quando lesionada, leva a coma ou a estado vegetativo, dissipando a consciência, embora as imagens do córtex cerebral continuem a existir. A imagem da rosa permanece, mas o observador deixou de apreender. Outra lida com a gestão do próprio corpo. Quando lesionada, leva a paralisia, mas a consciência perdura. A imagem da rosa permanece, o observador observa, mas não age.

O tronco encefálico e a segurança do eu nuclear por ele gerado aliam-se então ao córtex cerebral, onde se encontra o verdadeiro manancial da mente. Interligadas, estas duas regiões formam o eu autobiográfico. Este eu, único aos humanos, inserido nas experiências que a mente regista quando em estado de vigília, gera por sua vez a



consciência. A mente consciente não ocorre se a ligação do tronco encefálico ao córtex cerebral se quebrar, e vice-versa.

Daqui nasce a memória abrangente (memória de factos passados, antecipados, imaginados...), a criatividade, o raciocínio, a linguagem. Em suma, os instrumentos da cultura. Assim, o eu autobiográfico é o *protagonista* da mente, o centro da consciência.

No nosso cérebro, definitivamente, uma rosa não é só uma rosa não é só uma rosa não é só uma rosa.

## 6.

Mas falemos mais do protagonista, o eu autobiográfico. Ora este é o eu por excelência, o eu da consciência de si mesmo, já que não temos qualquer percepção dos outros dois, embora sejam descritos por Damásio (especialmente o eu nuclear [cf. Damásio, 2000: 227]) como as bases essenciais do eu autobiográfico.

Enquanto protagonista da mente desperta, acaba por ser do eu autobiográfico que falamos quando nos referimos à consciência da qual temos conhecimento intuitivo. Ele é o pináculo do organismo, como que o produto da máquina cerebral, se é que a metáfora *máquina* se adequa a um processo que nada tem de mecânico. De qualquer forma, o facto interessante neste contexto é que, embora produto de uma orgânica, o eu autobiográfico representa a janela quase imaterial que interpreta não só o exterior, mas também o interior como se fosse exterior. Ou seja: é ele que assimila e enquadra no seu contexto as imagens dos objectos e é ele que as rememora atribuindo-lhes novos contextos.

Deste modo, o eu autobiográfico como que fala consigo mesmo, quer no sentido mais elementar de William James («corrente mental com objectos dentro dela» [Damásio, 2010: 232]), quer no sentido abrangente de Damásio, que atribui diferentes tamanhos aos objectos, consoante o tipo de relação que se estabeleça entre elas e o eu:

Os objectos também não apresentam a mesma disposição em relação a mim próprio. Alguns assumem uma determinada perspectiva em relação ao eu material, o qual, na maioria das vezes, consigo até localizar no meu corpo e, com maior precisão, no espaço que se encontra por trás dos meus olhos e entre as orelhas. (Damásio, 2010: 232)

Uma vez que falamos da relação mental eu/objecto, parece-me claro que existe uma linha ténue entre a apreensão do objecto que temos à nossa frente e a recordação de

um objecto que temos à frente da nossa memória. É que, já que falamos de correlatos da realidade, então abre-se para nós todo um mundo plástico (passe a ironia) em que a mente manipula os objectos consoante a importância que lhes dá, e manipula-os quer estes sejam apreendidos ou rememorados. Aliás, segundo Damásio, a experiência da memória é uma *experiência física* que se assemelha à apreensão:

O segredo da consciência alargada é o seguinte: as memórias autobiográficas são *objectos* e o cérebro trata-os como tal, permitindo que cada um deles se relacione com o organismo da maneira que descrevi para a consciência nuclear, e permitindo assim que cada um deles gere uma pulsação de consciência nuclear. Por outras palavras, a consciência alargada é a preciosa consequência de duas contribuições que a possibilitam: primeiro, a capacidade de aprender e, consequentemente, de reter registos de miríades de experiências previamente conhecidas através da consciência nuclear. Segundo, a capacidade de reactivar esses registos de tal modo que, enquanto objectos, também eles possam gerar um «sentido do si» e, consequentemente, ser conhecidos. (Damásio, 2000: 229)

Lembremos que por *objecto*, mesmo que rememorado, Damásio entende não só a nossa rosa como o acto de a colher, isto é, entende não só seres estáticos, como também acções, circunstâncias, etc. Mais tarde, n’*O Livro da Consciência*, Damásio regressa a esta ideia, reforçando-a:

Será que o mecanismo para ligar o eu e o objecto funciona apenas para objectos realmente apreendidos e não para objectos recordados? Não é esse o caso. Dado que ao tomarmos conhecimento de um objecto criamos registos não só da sua aparência mas também da nossa interacção com ele (os nossos movimentos dos olhos e da cabeça ou os movimentos da mão, etc.), recordar um objecto abrange a recordação de um objecto variado de interacções motoras. (Damásio, 2010: 256)

Estamos assim perante uma interacção complexa que, reforço, diz respeito não apenas ao exterior (*objectos apreendidos*) como ao interior enquanto exterior (*objectos recordados*). A perspectiva na qual o eu os interpreta, aliás, pode dar muito mais relevo ao objecto da memória do que ao objecto da presença. Fernando Pessoa acerta em cheio: *a memória é a consciência inserida no tempo*.

Gostaria agora de voltar à minha rosa já muito batida, mas temo que a minha rosa nada valha quando comparada com a madalena de Proust, o exemplo absoluto da memória involuntária:

Comecei por recusar e, não sei porquê, mudei de opinião. Ela mandou buscar um daqueles bolos pequenos e roliços chamados «madalenas», que parecem ter sido moldados na concha estriada de uma vieira. E não tardou que, maquinalmente, abatido pelo dia taciturno e pela perspectiva de um triste dia seguinte, levei à boca uma colher de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no preciso instante em que o gole com migalhas de bolo misturadas me tocou no céu da boca, estremeci, atento ao que de extraordinário estava a passar-se em mim. Fora invadido por um prazer delicioso, um prazer isolado, sem a noção da sua causa. (Proust, 2003: 51-2)

A madalena-objecto-apreendido, embora despolete o «prazer delicioso», cedo fica em segundo plano perante o sentimento de pertença que domina o narrador, apesar de nas primeiras linhas nem sequer ter «a noção da sua causa». Ainda que seja objectivamente tangível, a madalena tornou-se mais intangível do que a própria rememoração dos objectos que ela mesma evoca. Isto porque o narrador atribui mais importância a esses objectos (neste caso, inicialmente, o tempo perdido de Combray) do que à apreensão do aqui e agora.

Neste sentido, afigura-se essencial não só a relação imagem/eu, como a relação eu/imagem-do-eu, porque sem elas não existiria o sentimento de pertença dos objectos rememorados. Sem propriedade não existe proprietário:

Em resumo, ao mergulhar nas profundezas da mente consciente descubro que se trata de um aglomerado de imagens diferentes. Uma parte dessas imagens descreve os *objectos* na consciência. Outras imagens descrevem-me a *mim*, e nesse *mim* incluem-se: 1) a *perspectiva* a partir da qual os objectos estão a ser mapeados (o facto de a minha mente ter um ponto de vista quanto à visão, ao tacto, à audição, etc., e de esse ponto de vista ser o do meu corpo); 2) o sentimento de que os objectos estão a ser representados numa mente que pertence a mim e a mais ninguém (*posse*); 3) o sentimento de capacidade de *agir* relativa aos objectos e de as acções levadas a cabo pelo meu corpo serem comandadas pela minha mente; 4) *sentimentos primordiais*, que dão significado à existência do meu corpo vivo, independentemente da forma como os objectos se relacionam ou não com ele. (Damásio, 2010: 233)

E assim, uma vez que os objectos são apreendidos e sentidos como seus pelo eu autobiográfico, a propriedade assemelha-se muito ao proprietário. Isto é, ao serem assimilados pela consciência, os objectos passam a pertencer à nossa autobiografia, à nossa mente, estando aptos a serem chamados novamente, claro que com diferentes graus de importância. Seja como for, o processo de assimilar é o processo de tornar seu, e o processo de tornar seu é o processo que cria as imagens de si, sem as quais o eu não existiria (poderia existir vigília). Deste modo, embora possa ser paradoxal, é na relação com os objectos que se gera a pertença. Talvez me arrisque a dizer que é a propriedade que impulsiona o proprietário, mas o contrário também me parece válido. A própria palavra «relação» pressupõe reenvios entre partes distintas, pelo que também admite o paradoxo de uma impulsionar a outra e vice-versa.

Até este ponto falámos de dois aspectos diferentes: as imagens do eu, e as imagens dos objectos exteriores ao eu (em relação às quais este produz o sentimento de posse). Nisto, como que surge uma centelha que nasce do choque entre o eu e o exterior: «Quando as imagens do eu composto se unem às imagens dos objectos que não pertencem ao eu, o resultado é uma mente consciente.» (Damásio, 2010: 234) Deste modo, o acto de evocar o passado através da própria madalena é um acto de pura consciência, pois nasce desse choque:

Não há dúvidas de que o que assim palpita no fundo de mim deve ser a imagem, a recordação visual, que, ligada a este sabor, tenta segui-lo até mim. [...]

Será que irá atingir a superfície da minha clara consciência essa recordação, o instante antigo que a atracção de um instante idêntico veio de tão longe solicitar, comover, erguer do fundo de mim? (Proust, 2003: 53)

A partir deste ponto, o narrador recorda sempre os objectos a partir do sentimento de pertença, numa relação abrangente entre o eu e o passado. Diria talvez melhor: numa relação entre a imagem do eu presente e a imagem do eu passado. Voltarei ao exemplo de Proust no último ponto desta parte.

Agora levanta-se uma dúvida: se falamos da relação entre a imagem que o eu tem de si e as imagens dos objectos exteriores ao eu, em que medida é que podemos dizer que uma ideia abstracta como uma equação matemática é verdadeiramente um objecto exterior ao eu? Ou a música? Ou a filosofia? Damásio parece resolver o problema interpretando tudo o que não diz respeito à auto-imagem do eu como *exterior* (recorro a uma citação que já usei nas páginas 14 e 15, mas desta vez ampliando-a):

As imagens são sem dúvida a fonte dos *objectos-a-ser-conhecidos* da mente consciente, quer esses objectos se encontrem no mundo exterior ao corpo ou no interior do corpo [...]. As imagens chegam-nos em todas as variedades sensoriais, não apenas visuais, e dizem respeito a *qualquer objecto ou acção que estejam a ser processados no cérebro*, quer verdadeiramente presentes, que a serem recordados, tanto concretos como abstractos. (Damásio, 2010: 236)

Segundo esta citação, não importa que o objecto do qual se forma uma imagem mental não tenha de facto concretização física (os unicórnios ou os ciclopes, por exemplo), pois o eu não deixa de estabelecer a relação de que temos vindo a falar. No entanto, Damásio afirma também que «as imagens usadas para descrever a maioria dos objectos-a-serem-conhecidos são convencionais, no sentido de resultarem das operações de mapeamento que analisámos em *relação aos sentidos externos*» (Damásio, 2010: 237 [itálico meu]). Assim, de certa forma mantém-se a dúvida, não já em relação aos unicórnios e aos ciclopes, dos quais o eu pode ter acesso a uma representação figurativa (deste modo é como se existissem, pois são apesar de tudo captados pelos sentidos), mas sim em relação a ideias abstractas como conceitos filosóficos. Como podem essas ideias ser consideradas objectos exteriores? Valerá a ideia em si, ou o contexto em que ela é apreendida? Ou seja, se o objecto exterior é aquele que apreendemos através dos sentidos, uma ideia filosófica conta como exterior porque a ouvimos de outrem ou porque a lemos num livro?

Confesso que quanto a este ponto não encontro resposta satisfatória. No entanto, se interpretarmos qualquer ideia abstracta como um objecto, mesmo que seja difícil defini-la como tal à luz da apreensão pelos sentidos sugerida por Damásio, a relação eu/objecto continua a verificar-se. Tal como a própria memória, que estabelece essa relação com os objectos trazidos de novo à mente, a apreensão de ideias abstractas também deverá desencadear os mesmos mecanismos. No fundo, referimo-nos sempre a conteúdos mentais, quer estes sejam ou não correlatos de algo que existe no mundo tangível, *exterior*: «As imagens são construídas quando nos ocupamos de objectos, do exterior do cérebro para o seu interior, desde pessoas e lugares, a dores de dentes; ou quando reconstruímos objectos a partir da memória, do interior para o exterior.» (Damásio, 2000: 363)

Enquanto formulação mental, as imagens são pois resultado da interacção de que já falámos, pelo que se afiguram sempre absolutamente únicas e subjectivas. As *minhas*

imagens de um objecto não são as imagens que outra pessoa poderá ter do mesmo objecto:

Deste modo, as imagens que o leitor ou eu vemos nas nossas mentes não são *fac-similes* de nenhum objecto específico, mas antes imagens das interacções entre cada um de nós e um dado objecto que entrou em contacto com os nossos organismos, imagens construídas em termos de padrão neural e segundo o *design* do organismo. (Damásio, 2000: 366)

Neste contexto, parece-me que não é possível reduzir essas imagens a uma consequência física, ou melhor, não as conseguimos explicar *apenas* como produto do corpo, uma vez que objectos iguais perante organismos iguais deveriam gerar imagens iguais. Aliás, a subjectividade é para Damásio o produto desejável da consciência (cf. Damásio, 2000: 32) e penso que ele não pretende *interpretar* as imagens desse «fenómeno inteiramente privado» (Damásio, 2000: 32). Estabelecida a ideia de relação abrangente do eu e dos objectos, de onde nasce a subjectividade, Damásio pretende isso sim apontar as suas origens neurológicas, voltando à ideia de mapeamento que já expus no ponto 5:

A hipótese de trabalho apresentada anteriormente pressupõe que as mentes conscientes surgem a partir do estabelecimento de uma *relação* entre o *organismo* e um *objecto-a-ser-conhecido*. Mas como são os organismos, o objecto e relação, implementados no cérebro? Todos estes três componentes são formados por imagens. O objecto a ser conhecido é mapeado como imagem. O mesmo se passa com o organismo, embora as suas imagens sejam especiais. Quanto ao conhecimento que constitui um estado de identidade e que permite a emergência do eu, também ele é composto por imagens. Todo o tecido de uma mente consciente é criado a partir dos mesmos fios: *imagens criadas pela capacidade de mapeamento do cérebro*. (Damásio, 2010: 236-7)

Ora mesmo que se consiga apontar quais são as zonas cerebrais que geram as imagens e quais os mecanismos que estão subjacentes à relação dessas imagens com o eu (e Damásio tem vindo a consegui-lo), fica explicada *como*, mas não *o quê*. Fica explicado *como* o cérebro gera as imagens em geral, a causa dessa imagem. Fica também explicado como o cérebro as relaciona entre si na perspectiva do eu autobiográfico. Não fica explicada, no entanto, a nossa experiência dessas imagens, não fica explicado o modo como as interpretamos nem o peso que têm na nossa consciência.

Vou usar um exemplo insuficiente, mas penso que útil. Pensemos nos antigos projectores de slides. Sabemos como a máquina funciona. A lâmpada que projecta a luz, as lentes que focam a luz que passa através da transparência afinal não tão transparente do diapositivo disposto numa calha, a tela na qual a imagem se mostra. Ou seja, sabemos como funciona, e até podemos fazer uma analogia com o processo do eu: a luz do projector assemelha-se às pulsões neurais que incidem sobre o proto-eu e que são retransmitidas pelo eu nuclear, o diapositivo é o objecto sobre o qual as pulsões incidem, a tela é a mente na qual o objecto se torna imagem. (Enfim, e agora teria que dizer que o eu autobiográfico é a pessoa que colocou o slide, mas isso levar-nos-ia de novo para a questão pouco pertinente do homúnculo. Foquemo-nos só na imagem em mente, ou na tela.) Embora saibamos como funciona o projector, nada do que descrevi explica a imagem em si mesma, tão só o processo que levou a que ela existisse. Não interessa pois que a imagem na tela seja uma rosa, um autocarro ou até um livro.

Estamos assim perante uma lacuna entre a causa biológica e a consequência mental. Damásio tem esta dissidência em mente (a última frase é especialmente relevante):

Estou simplesmente a dizer que ainda não conseguimos caracterizar todos os fenómenos biológicos que têm lugar entre *a*) a nossa descrição actual dum padrão neural, a vários níveis biológicos, e *b*) a nossa experiência da imagem que tem origem na actividade do mapa neural. Existe uma lacuna entre o nosso conhecimento dos fenómenos neurais, a nível molecular, celular e de sistema, por um lado e, por outro, a imagem mental cuja génese queremos compreender. (Damásio, 2000: 368)

*O Livro da Consciência* não parece suprir esta lacuna, embora apresente os vários desenvolvimentos posteriores à publicação de *O Sentimento de Si* (o apêndice é especialmente relevante para a explicação da *arquitectura cerebral*).

Entre outras explicações para esta lacuna, verifica-se que a experiência (por experiência entenda-se relação com as imagens) tem que ser *traduzida* em palavras, juntando assim ainda mais subjectividade à subjectividade já implícita. A narrativa não-verbal que é o desencadear de imagens na consciência afigura-se pois incomunicável, embora urja comunicá-la.

Até agora falámos da relação do eu consigo mesmo, mas também referimos que a consciência deverá ter emergido como forma para melhor adaptar o homem ao seu meio:

Eu diria que a consciência, tal como hoje a conhecemos, compele o mundo da imaginação a relacionar-se, sobretudo e em primeiro lugar, com o indivíduo, com um organismo individual, com o si no sentido lato do termo. [...] Talvez o segredo por trás da eficácia da consciência seja o sentido de si próprio. Resumindo, o poder da consciência provém da ligação eficaz que esta estabelece entre a maquinaria biológica da regulação da vida individual e a maquinaria biológica do pensamento. (Damásio, 2010: 345)

Este contexto excede a relação consigo mesmo e pressupõe naturalmente o outro, sem o qual não haveria motivo para comunicar o conteúdo da experiência do eu. É nessa comunicação, nessa partilha, que reside a importância da subjectividade de parte a parte.

Damásio não deixa de realçar a importância daquilo a que chama homeostase sociocultural, e aponta o acto de contar histórias como um elemento essencial desta gestão óptima da via:

O problema de como tornar toda esta sabedoria compreensível, transmissível, convincente, aplicável, em termos muito simples, de como fazer que ela pegasse, foi enfrentado e uma solução encontrada. Contar histórias foi a solução – a narração de histórias é algo que o cérebro faz de forma natural e implícita. Essa narração implícita criou o nosso eu e não deve surpreender que esteja tão disseminada por todo o tecido das sociedades e das culturas humanas. (Damásio, 2010: 359)

Neste sentido fica por explicar em que medida é que a narração de histórias «criou o eu», a não ser que Damásio se esteja a referir, como penso que está, à narração *implícita*, não-verbal. Caso contrário estaríamos perante o paradoxo de um eu que é criado a partir do acto de se dar a conhecer (cf. Damásio, 2000: 134).

Por outro lado, de certa forma também me parece admissível que a narração de histórias, neste caso *explícita* e verbal, crie um tipo de eu que, embora advenha do eu autobiográfico, seja algo de distinto porque ocorre no contexto social.

## 7.

Mas nem tudo o que é apreendido, quer do interior quer do exterior, pode – ou deve – ser captado pelos olhos da consciência. Se isso acontecesse, estaríamos perante um rio que não consegue comportar toda a água no seu leito. Transbordaríamos:



Por outras palavras, a mente não tem que ver unicamente com imagens que desfilam à medida que são produzidas. Tem a ver com escolhas semelhantes às da montagem cinematográfica promovidas pelo nosso poderoso sistema de valor biológico. O desfile da mente não é uma mera questão de ordem de chegada. É o resultado de selecções feitas com base no valor, inseridas ao longo do tempo, numa estrutura lógica. (Damásio, 2010: 99)

A ideia de montagem leva a crer que ao colarmos o filme deixamos sempre alguma fita de fora, mas não é isso que Damásio quer dizer:

Por fim, e este é outro ponto essencial, a mente pode ser *ou* não-consciente *ou* consciente. As imagens continuam a formar-se a partir da percepção ou da recordação, mesmo quando não temos consciência delas. Muitas imagens não foram favorecidas pela consciência e não são vistas nem ouvidas directamente na mente consciente. Mesmo assim, em muitos casos, essas imagens conseguem influenciar o nosso pensamento e as nossas acções. (Damásio, 2010: 99)

Quase tudo o que é apreendido pela mente transforma-se em imagem, até os próprios sentimentos e abstrações, «sendo bem pequeno o resíduo mental que não é constituído por imagens mentais» (Damásio, 2000: 363). Assim, uma vez que quase tudo o que captamos se traduz em imagens, torna-se evidente que não seria possível aos olhos da mente conter a força da torrente. Não seria possível nem desejável, já que algumas dessas imagens se dedicam à própria «maquinaria neural necessária à manutenção de arquivos e padrões neurais na memória» (Damásio, 2000: 363).

Os restantes níveis nos quais as imagens permanecem não conscientes (Damásio prefere esta designação a *inconsciente* talvez porque esta palavra já teve larga tradição, nomeadamente no inconsciente freudiano<sup>6</sup>) dizem respeito às imagens às quais não prestámos atenção, e dizem também respeito aos «padrões neurais e relações entre padrões neurais que subtendem todas as imagens, quer estas eventualmente se tornem conscientes ou não» (cf. Damásio, 2000: 364).

No fundo, segundo esta descrição, parece-me que o cérebro torna visíveis aquelas imagens que são úteis à homeostase e particularmente à homeostase sociocultural, escondendo aquelas que operam as relações entre imagens e aquelas que se dedicam à gestão do corpo. Por isto não sentimos conscientemente (já que as imagens

---

<sup>6</sup> Sobre esta relação, cf. capítulo «O inconsciente freudiano» (Damásio, 2010: 222-5).

são também sentimentos) o processo necessário ao funcionamento da mão enquanto escrevemos, muito embora este seja logicamente desencadeado pelo cérebro.

Claro que as imagens não conscientes, embora vivam em imanência, também influenciam as imagens conscientes e o consequente processo de decisão ligado a elas. Ou seja, as imagens não conscientes também têm algum grau de participação na homeostase sociocultural:

Escusado será dizer que um resultado curioso como este não deverá desencorajar ninguém quanto à deliberação consciente. Ele sugere, isso sim, que os processos não-conscientes têm capacidade para algum raciocínio, muito mais do que regra geral se julga, e esse raciocínio, depois de devidamente treinado pela experiência passada e quando o tempo é escasso, pode conduzir a decisões benéficas. [...] O espaço não-consciente, pelo contrário, apresenta uma capacidade bastante maior. Pode reter e manipular muitas variantes, levando potencialmente à melhor escolha num curto intervalo de tempo. (Damásio, 2010: 337-8)

Com esta citação não pretendo estabelecer analogias com outros campos do saber como a psicanálise, não só porque isso seria desviar do rumo estabelecido, como faltaria o espaço para tal. No entanto, achei importante deixar uma nota sobre o inconsciente visto na perspectiva da Damásio, já que se torna evidente que nem tudo o que passa pela mente pode ser visto à sua janela.

## 8.

Mas quanto ao sentimento de pertença? O que é que nos diz que captar uma imagem é o mesmo que torná-la nossa, ou melhor, o mesmo que senti-la como nossa? Por outra, porque é que as experiências subjectivas estão ligadas a si um sentimento? A isto chamou-se o problema dos *qualia*, ou seja, o problema de como as experiências têm associadas a si estados qualitativos. Damásio divide-o em dois factores distintos:

Num deles, os *qualia*<sup>7</sup> referem-se aos sentimentos que são parte obrigatória de qualquer experiência subjectiva [...] O outro é mais profundo. Se as experiências subjectivas são acompanhadas por sentimentos, como se criam esses estados de sentimento? (Damásio, 2010: 314)

---

<sup>7</sup> Embora seja um termo latino, Damásio não o costuma colocar em itálico.

No seu artigo «Materialism and Qualia: The Explanatory Gap», Joseph Levine (como veremos em mais detalhe no início da segunda parte) sugere que por mais que conheçamos as causas neurológicas da consciência, nunca poderemos colmatar a lacuna que existe entre uma determinada causa física e a sensação que a acompanha. Contudo Damásio parece discordar desta ideia, visto que apresenta algumas hipóteses de como esses estados de sentimento são gerados.

O *Oxford Companion to the Mind* descreve os *qualia* da seguinte maneira:

Exemplos de *qualia* são o cheiro do café acabado de moer ou o gosto do ananás; estas experiências possuem um traço fenomenológico distintivo que todos já experimentámos, mas que, segundo parece, é muito difícil de descrever. (apud Lodge, 2009: 19)

O problema dos *qualia* está por isso no centro da subjectividade e consequentemente da comunicabilidade de determinada experiência. Não quero no entanto alongar-me mais sobre este tema porque será a ele e ao seu papel na leitura que tentarei dedicar a terceira parte desta dissertação.

Chegados quase ao fim desta parte, penso que é útil realçar como Damásio resume o seu conceito de consciência (sem esquecer as *propriedades qualitativas da experiência*):

Em conclusão, na sua forma típica, a consciência é um estado mental que ocorre quando estamos acordados e em que dispomos de um conhecimento privado e pessoal da nossa própria existência, numa posição relativa ao que quer que a rodeie num dado momento. Necessariamente, os estados mentais conscientes lidam com o conhecimento com base material sensorial diferente – corporal, visual, auditivo, etc. – e manifestam propriedades qualitativas variadas para os diferentes fluxos sensoriais. Os estados mentais conscientes são *sentidos*. (Damásio, 2010: 200-1)

Também Searle parece estar em sintonia com este resumo, pois expõe o conceito de maneira semelhante: «I define “consciousness” as subjective, qualitative states of sentience or feeling or awareness.» (Searle, 2007: 5)

## 9.

No ponto 6 deixámos a comunicabilidade da consciência em suspenso. O ensaio «A Consciência e o Romance», de David Lodge, aponta para a visão da literatura como

um registo da consciência, e especialmente o romance como espaço privilegiado para a comunicação da consciência através da apresentação do conteúdo mental das personagens. Embora não nesta perspectiva mais específica da consciência no romance (e da representação da consciência das personagens), Damásio também estabelece uma ponte com a literatura:

O desenvolvimento da escrita, há cerca de cinco mil anos, fornece-nos uma mão-cheia de dados sólidos, e pela altura dos poemas homéricos, que deverão ter pelo menos três mil anos, não há dúvida de que o eu autobiográfico já teria entrado na mente humana. Partilho a opinião de Julian Jaynes de que algo de grande importância poderá ter acontecido à mente humana durante o lapso de tempo relativamente breve entre os acontecimentos narrados na *Ilíada* e os que compõem a *Odisseia*. (Damásio, 2010: 355)

E prossegue enquadrando a diferença entre as duas obras épicas, ao dizer que

à medida que o conhecimento acerca dos seres humanos e sobre o Universo se ia acumulando, a reflexão continuada pode bem ter alterado a estrutura do eu autobiográfico e conduzido a uma ligação mais estreita dos aspectos relativamente díspares do processamento mental; (Damásio, 2010: 355)

Damásio não se alonga neste raciocínio, pelo que não fica claro sob que aspectos a *Ilíada* se distingue da *Odisseia* – mas atrevo-me a dizer que talvez se distinga no sentido de a *Ilíada* se dedicar a grandes movimentos de povos e a *Odisseia* mais especificamente a Ulisses e às suas reacções perante os acontecimentos.

De qualquer forma, Damásio sente necessidade de encontrar na literatura o registo da subjectividade que é tão ilusiva aos estudos da consciência por depender da comunicabilidade (e mesmo sem comunicação depende da interpretação das imagens ainda que apenas na intimidade da mente). Encontra na literatura, ou pelo menos parece intuir que é possível encontrar na literatura uma forma de fechar a lacuna entre o estudo objectivo das bases neurais da consciência e a sua interpretação subjectiva. Assim, a literatura complementaria os estudos da consciência ilustrando a subjectividade.

O exemplo de Proust suscita contudo fortes dúvidas quanto à possibilidade de ver a literatura sob este prisma. Recorro a Proust apenas como ponto de partida. Em que medida é que a memória torrencial e *sólida* do narrador pode ser considerada reflexo da frágil relação que temos com a nossa memória? Poderão os objectos rememorados parecer tão vívidos que seja possível embarcar em descrições de pormenor, chegando ao

ponto, por exemplo, de dedicar vários parágrafos à porta do quarto de Albertine em Balbec? Neste sentido, não será a literatura criação, muito mais do que representação de algo? A leitura de Proust parece indicar que embora estejamos perante a elaboração de uma consciência, essa consciência é muito mais conceptualizada do que a consciência alargada descrita por Damásio.

Tendo em conta estas possibilidades e tensões, a segunda parte desta dissertação dedica-se a perceber em que medida é de facto possível encarar o romance como uma representação da consciência.

## ***David Lodge e Dorrit Cohn: mentes transparentes***

(a consciência representada)

### 1.

O ensaio de David Lodge começa por citar um artigo do campo da neurociência (cf. Lodge, 2009: 18): «Towards a Neurobiological Theory of Consciousness», de Francis Crick e Cristof Koch.

Neste artigo, os dois neurocientistas defendem que chegou a hora de tentar encontrar «the neural basis of consciousness» (Crick e Koch, 1990: 263). Segundo eles, urgia abordar a consciência humana através do estudo empírico, avançando com uma proposta: «Our basic idea is that consciousness depends crucially on some form of rather short-term memory and also on some form of serial attentional mechanism.» (Crick e Koch, 1990: 263) O artigo não pretende apresentar uma teoria acabada, mas sim lançar algumas luzes sobre um campo de pesquisa que na altura estava ainda numa fase inicial, estabelecendo «a program for research rather than a detailed model» (Crick e Koch, 1990: 273).

O programa de pesquisa evocado pelos autores começa por definir que animais são dotados de consciência e onde ela se processa, mas curiosamente exime-se de apresentar uma definição completa de consciência: «we feel that it is better to avoid a precise definition of consciousness because of the dangers of premature definition.» (Crick e Koch, 1990: 264) Ao assumir que alguns animais são dotados de um tipo básico de consciência, aliás como António Damásio confirma<sup>8</sup>, os autores pretendem dizer que a linguagem não é essencial para o despoletar da consciência. No entanto, sem linguagem, podemos dispor apenas das características básicas da consciência (pelo menos a consciência nuclear, usando o conceito de Damásio), nunca de uma verdadeira consciência alargada e constantemente reconstruída em si mesma.

Os estudos de Damásio partilham das premissas de Crick e Koch, e embora discorde da ideia antiga de que a consciência seja apenas «uma interpretação verbal dos processos mentais em curso» (Damásio, 2000: 133), acredita que a linguagem «é uma tradução de uma outra coisa, é uma conversão de imagens não linguísticas que

---

<sup>8</sup> Cf. primeira parte, ponto 2.

representam entidades, eventos, relações e inferências» (Damásio, 2000: 134). Daqui se segue que a linguagem não pode ser a origem da consciência, mas sim uma *tradução* da consciência:

A ideia de que o si e a consciência deveriam emergir *após* a linguagem e de que seriam uma construção directa da linguagem não parece ser correcta. A linguagem não surge do nada. Ela dá-nos nomes para as coisas. Se o si e a consciência nascessem de novo, a partir da linguagem, constituiriam o único caso de palavras sem um conceito subjacente. (Damásio, 2000: 134)

Seja como for (concorde-se ou não com esta perspectiva, que continuaremos a desenvolver mais à frente), a linguagem acaba por ter um papel determinante, pois «contribui importantemente para a forma superior de consciência que estamos neste momento a utilizar, aquela a que chamo consciência alargada» (Damásio, 2000: 134).

Mas continuando com Koch e Crick. Para estes autores, a autoconsciência, dependente que está da consciência alargada (da qual, como já vimos, o eu autobiográfico se assume como protagonista), é vista apenas como «a special case of consciousness and is better left on one side for the moment» (Crick e Koch, 1990: 264). Assim, se deixam de lado a consciência alargada, se não a definem à cabeça, e se, por outro lado, apenas se propõem lançar as bases de um debate que se seguirá, o artigo redundaria em vago, não fosse a apresentação mais detalhada da percepção visual e do seu papel na consciência (entenda-se a sua correlação com a memória [cf. Crick e Koch, 1990: 269]).

O artigo serve para assinalar o começo de uma necessidade que se revelou premente: desviar o estudo da consciência da sua tradição filosófica e enquadrá-lo no campo da ciência. Seria preciso, portanto, encontrar os modelos neurais da consciência, que os autores, citando Johnson-Laird, comparam a um computador que tem os seus diversos componentes espalhados pelo cérebro. A consciência surge, assim, como um produto-pináculo da interacção entre esses componentes, embora a interacção em si passe despercebida à mente desperta e consciente: «Thus the mechanism of consciousness expresses the results of some of the computations the brain makes but not the details of how they were done.» (Crick e Koch, 1990: 265)

Esta ideia teve larga tradição mais ou menos contemporânea ao artigo, inclusive o próprio António Damásio, que desenvolveu ricamente algumas ideias-base aí

expressas (relação entre memória e consciência, a consciência enquanto processo global do cérebro, os conceitos de *awareness* e percepção visual, etc.).

Lodge prossegue citando um exemplo do outro lado da barricada, o artigo «Materialism and Qualia: The Explanatory Gap», de Joseph Levine. Este artigo inaugura o pensamento do *explanatory gap*, que se dedica mais especificamente aos *qualia*, mas que pode ser aplicado a todo o estudo empírico da consciência.

Segundo Levine, por mais que tentemos descobrir as causas da consciência (entenda-se, aqui, da nossa percepção da realidade), por mais que saibamos que a dor é causada pela activação de determinado conjunto de neurónios, por mais que conheçamos a estrutura física desses neurónios e as transacções químicas que despoletam (cf. Tye, 2013: § 5), ou seja, por mais que conheçamos as causas da nossa percepção, nunca conseguiremos atribuir inteiramente a essas causas as emoções que geram. Como escreve Levine: «However, there is more to our concept of pain than its causal role, there is its qualitative character, how it feels; and what is left unexplained by the discovery of C-fiber firing is *why pain should feel the way it does!*» (Levine, 1983: 357 [sublinhado do autor]).

A natureza *qualitativa* da experiência é pois independente das suas causas físicas, ou por outra, a natureza da experiência *excede* essa mesma causa física. De nada serve encontrar uma resposta absoluta, diria mesmo totalitária, para explicar a sensação de dor, já que

[...] there is nothing we can determine about C-fibers firing that explains why having one's C-fibers has the qualitative character that it does [ou seja, a sensação de dor] – or, to put in another way, if what it's particularly like to have one's C-fiber fire is not explained, or made intelligible, by understanding the physical or functional properties of C-fiber firings. (Levine, 1983: 359)

Assim, interpõe-se sempre entre a experiência e a sua causa física uma cisão (*chasm* ou *gap* [cf. Tye, 2013: § 5]) irreconciliável e que será muito difícil de explicar: «we still seem to be left with something that we cannot explain, namely, why and how such-and-such objective, physical changes, whatever they might be, generate so-and-so subjective feeling, or any subjective feeling at all» (cf. Tye, 2013: § 5).

Ironicamente, Levine parece indicar que está inerente à ciência, pelo menos neste campo, uma subjectividade impossível de ultrapassar. Relembro, aliás, que a



subjectividade, segundo Damásio, é o produto desejável da consciência, a pérola dentro da ostra: «Se a subjectividade não tivesse feito a sua entrada radical, não haveria conhecimento, nem ninguém que se apercebesse disso e, consequentemente, não haveria uma história daquilo que as criaturas fizeram ao longo dos tempos, não haveria cultura de todo.» (Damásio, 2010: 21)

Também John Searle assume que a subjectividade não deve ser posta de parte:

Parece-me um erro supor que a definição de realidade tenha de excluir a subjectividade. Se a «ciência» é o nome do conjunto de verdades objectivas e sistemáticas que podemos enunciar acerca do Mundo, então a existência da subjectividade é um facto científico objectivo como qualquer outro. (Searle, 1997: 31)

É sobre estes pressupostos que Lodge baseia o seu ensaio: por um lado, temos hoje ao nosso dispor inúmeros estudos que pretendem explicar a consciência à luz das teorias cognitivas puramente materialistas, reduzindo-a a um epifenómeno do funcionamento da nossa *máquina* cerebral (atrever-me-ia a dizer uma espécie de suor da máquina); por outro lado, mantêm-se vigilantes aqueles, como Levine, que dizem que não basta explicar o funcionamento da máquina, é preciso também explicar o seu produto, não já como epifenómeno, mas sim como objecto de essencial interesse, por muito subjectivo que seja. Não só porque «continua a parecer um grande mistério que a causa dos comportamentos seja acompanhada por uma vida interior subjectiva» (David Chalmers, apud Lodge, 2009: 19), mas também porque

[...] seja como for que o meu cérebro trabalha, sejam quais forem as interacções entre o meu cérebro e o meu corpo, um facto mantém-se [...] eu tenho consciência de um “eu” que olha para o mundo lá fora a partir de algures cá dentro do meu crânio [...] isto não é apenas uma observação, mas o dado fundamental com que todas as teorias da consciência têm de se confrontar. Em última análise, a teoria tem de se desviar da explosão de neurónios para se centrar nesta percepção essencial. (James Trefil, apud Lodge, 2009: 19-20)

Citando o neurocientista e prémio Nobel da Medicina Gerald Edelman, Lodge resume o problema no qual se debate: «O dilema que se coloca é que a experiência dos fenómenos é uma experiência na primeira pessoa, o que, à primeira vista, impede a formulação de uma explicação completamente objectiva e causal.» (Edelman, apud

Lodge, 2009: 22) No entanto, uma vez que a ciência é, por excelência, um discurso na terceira pessoa (usando os termos de Lodge), ou seja, um discurso que deve colocar de fora toda a subjectividade, como correlacionar os *qualia*, parte essencial dos estudos da consciência, sem ter em conta a experiência que cada um tem deles? Quem diz *qualia* diz outros aspectos particulares da consciência, como o seu carácter essencialmente narrativo, porém não-verbal (cf. Damásio, 2000: 199).

Para este efeito, Lodge encara a literatura como reportório da consciência humana:

[...] a literatura é um registo da consciência humana, o registo mais rico e abrangente que possuímos. A poesia lírica é muito provavelmente o esforço mais bem sucedido do homem para descrever os *qualia*. O romance é muito provavelmente o esforço mais bem sucedido do homem para descrever a experiência de seres humanos individualmente a moverem-se através do espaço e do tempo. (Lodge, 2009: 21)

Não vou, para já, avançar com algumas possíveis críticas a esta visão, nomeadamente no que diz respeito à problemática da referencialidade. Até que ponto se pode dizer que Y representa X, em literatura? Isto é, parece-me ardiloso encontrar um fio imaginário que ligue directamente, por exemplo, determinada metáfora ao estado mental que supostamente a gerou. Pretendo, antes do mais, acompanhar o raciocínio de Lodge e perceber a que conclusões chega.

Lodge encara pois a literatura como um reportório concreto onde é possível encontrar representações da consciência, reportório esse que pode e deve ser usado pelos cientistas como objecto de estudo:

Assim, a solução por ele [Edelman] proposta é aceitar que as outras pessoas, tal como nós, também experienciam *qualia*, recolher os seus relatos na primeira pessoa, e correlacioná-los para estabelecer o que têm em comum, tendo sempre presente que estes relatos são inevitavelmente “parciais, imprecisos e relativos ao [...] contexto pessoal”. (Lodge, 2009: 22)

Neste sentido, Lodge propõe que a literatura seja olhada como «uma espécie de conhecimento da consciência que é *complementar* ao conhecimento científico» (Lodge, 2009: 27). Assim, não faz sentido opor o conhecimento científico ao conhecimento literário, já que o último pode ilustrar o primeiro. Por outras palavras, as humanidades não devem ser excluídas da ciência. Aliás, António Damásio está ciente deste dualismo

interior vs. exterior<sup>9</sup>, ou seja, dualismo entre as manifestações concretas da consciência e as suas causas neurológicas:

Para nós, cientistas, é costume lamentar o facto de que a consciência é um fenómeno pessoal e privado, não acessível às observações de terceiras pessoas que são tão comuns na física e em outros ramos das ciências da vida. Todavia, é necessário aceitar o facto de que é esta a situação, e devemos tirar partido dela. Acima de tudo, não devemos cair na armadilha de tentar estudar a consciência exclusivamente do ponto de vista externo, receosos de que o ponto de vista externo esteja irremediavelmente viciado. O estudo da consciência humana requer tanto a perspectiva interna como a externa. (Damásio, 2000: 105)

Lodge aborda brevemente a poesia, para logo a pôr de lado. A poesia é, como já citado, o esforço bem sucedido do homem para «descrever os *qualia*». As ferramentas utilizadas por Lodge são sobremaneira clássicas no campo dos estudos literários: os *qualia* na literatura são afinal de contas outro termo para *figuras de estilo*. Segundo ele, «este excerto [*Peças em Fuga*, de Anne Michaels] ilustra um dos principais meios de que a literatura se serve para vincular os *qualia* – a metáfora ou o símile» (Lodge, 2009: 24)<sup>10</sup>.

É na *literatura narrativa* (outra designação usada por Lodge para *romance* [cf. Lodge, 2009: 24-5]) que reside afinal o ónus da sua proposta. Referindo que «uma boa parte do trabalho científico mais recente sobre a consciência sublinha o seu carácter essencialmente narrativo» (Lodge, 2009: 25), Lodge cita desde logo Damásio:

«A representação em imagens de sequências de acontecimentos cerebrais que ocorre em cérebros mais simples do que o nosso constitui a matéria de que são feitas as histórias. Pode muito bem ser que uma ocorrência natural pré-verbal de narração de histórias seja a razão por que acabámos por criar o drama e, mais tarde, os livros.» (Ao dizer «livros», Damásio dever querer dizer «romances».) «Contar histórias», diz ele, numa formulação surpreendente, «é provavelmente uma obsessão do cérebro [...] estou convencido de que essa intencionalidade radica na aptidão do cérebro para contar histórias». (Lodge, 2009: 25)

---

<sup>9</sup> Neste caso não utilizo os termos interior vs. exterior como no ponto 5 da primeira parte: aqui têm um sentido muito mais literal de *interior* e *exterior* em relação à mente.

<sup>10</sup> Veremos mais adiante na terceira parte quais são os problemas levantados por esta definição.

Convém pois perceber como se desenrola a narrativa destas imagens mentais para depois traduzi-la, ou discerni-la, na própria narrativa literária. Muitos aspectos referidos por Lodge foram já abordados na primeira parte, ponto 5. Limito-me agora a realçar alguns deles.

Parecendo contradizer o contexto no qual Lodge o cita, Damásio afirma que «por narrativa ou história quero significar a criação de um mapa não linguístico de acontecimentos logicamente ligados» (Damásio, 2000: 217). Esta narrativa não-verbal pode ser posteriormente, e decerto será, traduzida em experiência verbal, mas no momento em que ocorre é apenas captada e retransmitida pelo eu nuclear, não podendo ser nivelada numa ideia tradicional de *narrativa*. É antes do mais uma percepção (ou mapeamento) cerebral dos objectos com os quais interagimos e só depois uma tradução verbal: «De facto, poder-se-ia argumentar que o conteúdo consistente da tradução *verbal* da narrativa da consciência nos permite deduzir a presença de uma narrativa *não-verbal e imagética* que lhe subjaz e que eu proponho como alicerce da consciência.» (Damásio, 2000: 218) Por outras palavras, sem esta *narrativa imagética*, não haveria base à qual a narrativa verbal se devesse reportar – contudo não deixam de ser aspectos distintos, pois quando Damásio fala em *narrativa* refere-se à narrativa não-verbal.

A teoria oposta é a de que a própria linguagem cria a consciência que ela mesma traduz, numa espécie de laço de Moebius. Melhor: não traduz algo porque é no próprio momento da verbalização que esse algo é produzido. No entanto, Damásio acha

[...] pouco provável que a consciência possa depender das incertezas da tradução verbal e do imprevisível nível de atenção dirigida que lhe é prestado. Se a consciência dependesse das traduções verbais, é possível que tivéssemos vários tipos de consciência, uns verdadeiros, outros não; vários níveis e intensidades de consciência, alguns eficazes, outros não; e, pior ainda, lapsos de consciência. (Damásio, 2000: 219)

Isto porque a coesão da consciência não depende do grau de atenção dirigida a determinado objecto. Naturalmente, este grau varia consoante as circunstâncias, mas nunca «cai abaixo de um limiar só porque o leitor está distraído em relação a um objecto e concentrado noutro – não entra em estupor, nem sofre uma crise epiléptica» (Damásio, 2000: 219). Este argumento valida a existência do eu nuclear, um filtro ou ponto de ligação entre a proto-eu e o eu autobiográfico.

A linguagem é com certeza uma característica essencial da consciência alargada (aquele tipo de consciência que, como já vimos, se desencadeia no eu autobiográfico),

mas não ocorre no eu nuclear, embora este seja a sua base: «Com efeito, nem sequer será provável que a linguagem se tivesse desenvolvido em indivíduos desprovidos de consciência nuclear. Por outro lado, nos níveis mais elevados da escala, a consciência autobiográfica depende profundamente da linguagem.» (Damásio, 2010: 216)

Mas voltemos a Lodge. Na primeira parte da sua análise, é sobretudo o tema da unidade da consciência que lhe interessa: «Damásio designa por si “nuclear” o si constantemente modificado, e por si “autobiográfico” o si que parece ter uma espécie de existência contínua, sugerindo que é como uma produção literária.» (Lodge, 2009: 26) No entanto, Lodge parece ignorar que «os conteúdos do si autobiográfico só podem ser conhecidos se existir uma criação recente do si nuclear e de conhecimento para cada um desses conteúdos» (Damásio, 2000: 207), sendo assim o próprio eu nuclear que fornece a constância e onde reside o reportório ao eu autobiográfico<sup>11</sup>. Resumindo: «a óbvia continuidade da consciência deriva do abundante fluxo de narrativas não-verbais da consciência nuclear.» (Damásio, 2000: 208)<sup>12</sup> Ou seja, a consciência alargada pode ser interrompida, minando assim a analogia com a narrativa literária.

Apesar de tudo, é a consciência alargada, dita *autobiográfica*, que no fundo Lodge pretende ver representada na *literatura narrativa*, independentemente de onde esta vai buscar a sua coesão e que mecanismos estão envolvidos na sua génese. Isto porque, tal como é descrita em Damásio, a consciência autobiográfica, na construção da sua *existência contínua*, partilha, segundo Lodge, de várias características inerentes à própria ficção.

Relembremos antes do mais como ela é descrita por Damásio:

Em geral, quando pensamos naquilo que a consciência é, temos em mente a consciência de âmbito vasto, associada a um eu autobiográfico. É quando a mente consciente se expande a abrange sem esforço tanto conteúdos reais como imaginários. (2010: 213)

e

---

<sup>11</sup> Damásio avança com o seguinte exemplo: «Um doente em crise de automatismo epiléptico não destrói a sua memória autobiográfica mas deixa de ter acesso ao seu conteúdo. Quando a crise termina e a consciência nuclear regressa, a ponte é restabelecida e o si autobiográfico pode de novo ser convocado, sempre que necessário. Por outras palavras, os conteúdos do si autobiográfico dependem do dom da consciência nuclear para ganharem vida, tal como qualquer outro objecto.» (Damásio, 2000: 207) *Ver também* primeira parte, ponto 3.

<sup>12</sup> Para desenvolver mais este tema, cf. capítulo «Se Você Tivesse Assim Tanto Dinheiro: Um Comentário Sobre Linguagem e Consciência» (Damásio, 2000: 134-9).

O eu autobiográfico é uma biografia feita consciente. Faz uso de toda a história que memorizamos, tanto recente como remota. Estão incluídas nessa história as experiências sociais das quais fizemos parte, ou das quais gostaríamos de ter feito parte, bem como as recordações que descrevem as nossas mais refinadas experiências emocionais, nomeadamente as que possam ser classificadas de espirituais. (Damásio, 2010: 263)

Em suma, trata-se daquele tipo de consciência que foi descrito por Francis Crick e Christof Koch como intuitivamente conhecido por todos (cf. 1990: 264). Poderia ser sinónimo dos pensamentos e sentimentos de alguém, conceito esse já implícito na narratologia. Assim, a análise de Lodge não tem em conta tudo o que já foi dito sobre as bases do eu autobiográfico, tal como ignora a tríade que Damásio aponta como essencial para a consciência. Assim, despe o pensamento de Damásio de toda a sua substância científica, redundando-o num conceito ao qual poderíamos aceder intuitivamente.

Neste sentido, Lodge explora três recursos:

A – Análise de romances que abordem explicitamente a temática da consciência (*The New Men*, de C.P. Snow; *Galatea 2.2.*, de Richard Powers; e o seu próprio *Pensamentos Secretos*);

B – Análise da problemática da narrativa na primeira pessoa e terceira pessoa (*a voz*);

C – Descrição da vida mental de uma personagem vs. descrição exterior dos acontecimentos (*a focalização*);

Seguiremos o seu raciocínio alínea a alínea.

#### A.

Em *The New Men*, os efeitos da madalena molhada no chá são transferidos para outra experiência que evoca claramente a de Marcel Proust. O narrador Lewis Eliot toca num saco quente de plutónio que o impele a regressar a outro tempo:

Por baixo da superfície do saco, o metal era quente ao toque – e então, mergulhando nas memórias, descobri o porquê dessa felicidade. Tinha trazido de volta aquele momento, com a relva e a terra quentes sob a minha mão, em que o Martin e a Irena me disseram que ela ia ter um bebé. (Snow, apud Lodge, 2009: 28)

Resta saber porque não terá Lodge recorrido directamente a Proust, porque não terá ele entrado pela porta da frente em Combray e em Balbec<sup>13</sup>. Apesar disto, o exemplo serve para ilustrar aquela memória involuntária que tantas vezes é parte integrante, melhor, que tantas vezes constrói, ou reconstrói, de maneira mais ou menos intensa, o próprio eu autobiográfico. Damásio situa este tipo de memória na consciência alargada, mas não deixa de referir a consciência nuclear:

A consciência alargada está ainda ligada ao si nuclear, mas esse si estabelece também agora ligações com o passado vivido e o futuro antecipado que fazem parte do nosso arquivo autobiográfico. Em vez de termos apenas acesso ao facto de sentirmos dor, podemos também inspeccionar os factos pertinentes à sua localização (no cotovelo), às suas causas (o ténis), à data em que tivemos a tal dor da última vez (foi há três anos, ou quatro?), quem mais a teve recentemente (a tia Maggie), que médico consultou (foi a Dr.<sup>a</sup> May, ou o Dr. Nichols?), e o facto de que amanhã não será possível jogar com o Jack. [...] O si a quem esta extensa paisagem é atribuída é um conceito riquíssimo. É um si autobiográfico. (Damásio, 2000: 228)

Mais curioso é que a experiência de felicidade vivida pelo narrador Lewis Eliot ao tocar no saco de plutónio (moderna madalena molhada em chá) é descrita como de todo irrelevante por este mesmo (cf. Lodge, 2009: 29). Ao contrário de Proust, em Snow a experiência que a sua personagem tem do passado não interfere com o desenrolar da narração, embora a pontue com frequência.

Lodge designa estas notas sem qualquer função narrativa ou simbólica como a parte «irrelevante» do romance, até por interromperem o seu «verdadeiro tema» (Lodge, 2009: 29). Sobre estas afirmações, lembro a interjeição de Ellen Dean, em *Monte dos Vendavais*, de Emily Brontë: «I could have told Heathcliff's history, all that you need hear, in half a dozen words.» (Brontë, 1992: 43) A verdadeira beleza da literatura está sim naquilo que *não precisamos de ouvir*, está sim na sua irrelevância. Neste sentido, paradoxalmente, a irrelevância em literatura é sobremaneira relevante. No entanto, quero prosseguir sem contrariar a linha de raciocínio de Lodge.

Lodge pretende apresentar um primeiro exemplo de como a literatura pode tratar directamente temas científicos que em teoria seriam áridos nesse contexto, o que de certa forma valida a sua própria posição interdisciplinar ao cruzar temas tão díspares

---

<sup>13</sup> Lodge refere, inclusive, que «não há na passagem de Snow a esplendorosa retórica simbolista, a sintaxe complexa e a imagética sensorial encontrada em Proust» (Lodge, 2009: 29).

como a literatura e a neurociência da consciência. E, no fundo, apresenta outro exemplo daquilo que o levou, ele mesmo, a escrever o romance *Pensamentos Secretos*.

Um caso interessante neste contexto seria o livro *De Profundis*, de José Cardoso Pires, onde João Lobo Antunes diz existir ciência «e da mais fina» (Lobo Antunes in Cardoso Pires, 1997: 8). Cardoso Pires relata a sua experiência depois de ter sofrido um AVC. No fundo, relata o nascimento de um *outro* que era *ele*. De súbito, à mesa do pequeno-almoço, a sua identidade alterou-se para «um sujeito na terceira pessoa» (Cardoso Pires, 1997: 8).

O estado de vigília manteve-se (o outro que era ele comunicava com Edite, sua mulher), a mente, embora alterada, estava presente – mas o eu, esse eu que protagonizava a sua existência, deixou de controlar a sua própria autobiografia, dando lugar a um *velho novo* que o substituiu:

Ele, o Outro. O outro em mim. Em menos de nada, já Edite falava ao telefone com os médicos sobre esse alguém impessoal que eu estava a começar a ser. Ouvia-a no meio do hall em grande serenidade. Sabia, tenho essa ideia, que alguma coisa se estava a passar comigo, uma coisa oculta, activa, mas nessa altura já principiava a ouvir e a sentir só *de passagem, sem registar*. [...] Tanto quanto é possível localizar-se uma fracção mais que secreta da vida, foi naquele lugar e naquele instante que eu, frente a frente com a minha imagem no espelho mas já desligado dela, me transferi para um Outro sem nome e sem memória e por consequência incapaz da menor relação passado-presente, de imagem-objecto, do eu com outro alguém ou do real com a visão que o abstracto contém. Ele. (Cardoso Pires, 1997: 24)

Diria que o eu autobiográfico tal como é descrito por Damásio foi esvaziado de sentido pela falta de memória, dando assim lugar ao Outro, mas a consciência nuclear manteve-se:

A consciência nuclear não se baseia na memória convencional, nem na memória de trabalho, que são, no entanto, necessárias para a consciência alargada. [...] Não precisamos de ter acesso a memórias do passado para ter consciência nuclear, embora o memorial autobiográfico contribua para os níveis avançados da consciência alargada. (Damásio, 2000: 139)

E assim o que nos descreve Cardoso Pires é a experiência dramática do eu autobiográfico que abandona a mente que até então dominava, da qual até então era o



dono. Todo o texto, a partir dessa rendição, relata o embate entre o Eu que retoma o comando, e o Outro, que o vai perdendo. Felizmente o Eu ganha.

De seguida Lodge prossegue com o romance *Galatea 2.2.*, este já mais explicitamente dedicado ao tema dos estudos da consciência através da problemática da inteligência artificial. O romance tem como premissa a possibilidade de se construir uma máquina capaz de passar num exame de Literatura Inglesa. Richard Powers, nome do autor e do próprio narrador, é um professor universitário que se propôs construir com a sua equipa uma máquina capaz de reproduzir a consciência humana através do saber acumulado numa lista de seis páginas onde figuram as grandes obras do cânone literário ocidental.

A máquina vai assimilando toda a informação até que começa a questionar-se sobre a sua existência e a daqueles que a rodeiam. Pergunta inclusive de que sexo é, sendo-lhe dito que pertence ao sexo feminino (cf. Lodge, 2009: 34). Eventualmente, quando chega a um grau em que a sua consciência já pode ser descrita como autobiográfica, dão-lhe o nome de Helen<sup>14</sup>.

No fim, ao ter consciência dos males do mundo e ao ter consciência da sua própria existência sujeita a esses males, Helen *anula-se, desliga-se* no próprio momento em que responde ao teste para o qual foi construída:

«Vocês são os que podem ouvir melodias. Os que podem ficar amedrontados ou encorajados. Vocês podem pegar em coisas e parti-las e consertá-las. Eu nunca me senti à vontade aqui. É um lugar pavoroso para aqui se ser largado.»

No fundo da página ela acrescentou as palavras que eu lhe ensinei, palavras [...] tiradas de uma carta que ela um dia me pediu para ler em voz alta.

«Fica bem, Richard. Trata de tudo por mim.»

Depois disto, H anulou-se. Desligou-se. (Richard Powels, apud Lodge, 2009: 37)

Ao citar Powels, Lodge não pretende discorrer sobre a inteligência artificial, mas sim recorrer a um exemplo, em literatura, do tratamento do tema da consciência: de facto, *inteligência artificial*, no romance de Powels, é o mesmo que *consciência*.

No entanto, se quisermos ver a questão noutro prisma, cedo percebemos que o exemplo de Helen se afigura insuficiente. Ao apreender e associar uma miríade de textos (a tal lista de seis páginas), Helen foi capaz de situar neles a sua existência e,

---

<sup>14</sup> Admito que a escolha do nome seja uma homenagem ao conto «Helen O'Loy» de Lester del Rey, que é considerado um dos marcos da ficção científica. No conto, dois amigos constroem Helen, uma mulher mecânica dotada de inteligência que acaba por se apaixonar e viver com um deles.

consequentemente, a sua existência no mundo. O texto serviu de experiência, foi nele que a máquina baseou o seu simulacro de vida. Porém, este dado nada nos diz sobre a consciência que poderia estar implícita nos próprios textos, consciência essa que foi depois reproduzida por Helen – e é essa a busca de Lodge. Que outra maneira, se não pelo exemplo, poderia a máquina reproduzir a sua própria consciência?

E nada nos diz, por outro lado, da nossa percepção da própria consciência da máquina. Ou seja, como poderemos nós dizer que Helen é dotada de consciência? Não será ela, afinal de contas, um simulacro da linguagem? As suas respostas quando interpelada por Richard Powels não são, enfim, semelhantes às interpelações das próprias personagens quando interagem? Por outras palavras, não seremos nós, enquanto ouvintes da máquina ou leitores do texto, que construímos a consciência que julgamos implícita?

Um exemplo disto mesmo remonta a um computador em 1964. Sentada à frente do terminal está a secretária de Joseph Weizenbaum, informático do MIT responsável pela criação do programa ELIZA. Nomeada em honra de *My Fair Lady*, musical estreado nesse ano, esta programação identificava regras básicas da gramática inglesa de modo a responder às questões colocadas pelos utilizadores. No fundo, ELIZA fora programada para apresentar determinadas frases dependendo do contexto, um processo hoje rudimentar (cf. Nicholas Carr, 2012: 247-242).

No entanto, ELIZA gerou comoção no *campus* do MIT. As conversas mantidas entre os utilizadores e ELIZA eram demasiado reais e cativantes. Por exemplo, num dos primeiros testes do programa:

Os homens são todos iguais.

*Em que sentido?*

Eles estão sempre a chatear-nos com uma coisa ou outra.

*Pode dar um exemplo específico?*

Bem, o meu namorado obrigou-me a vir aqui.

*O seu namorado obrigou-a a vir aqui.*

Ele diz que eu estou deprimida a maior parte do tempo.

*Lamento saber que está deprimida.*

É verdade. Sou infeliz. (Nicholas Carr, 2012: 249-50)

Os interlocutores de ELIZA identificaram-se de imediato com o programa, julgando inclusive que se tratava de uma pessoa *real*, isto é, que alguém estaria a escrever as respostas a partir de outro computador.

Até a secretária de Weizenbaum, que testemunhara a criação do programa, não consegue distanciar-se da conversa que mantém com ELIZA. Encontra-se sentada à frente do computador quando Weizenbaum entra no escritório. Perturbada, pede-lhe que saia porque nesse momento mantinha uma conversa demasiado íntima com ELIZA (cf. Nicholas Carr, 2012: 251).

Também ela, como os outros, não queria acreditar que ELIZA não tivesse consciência. De certo modo, podemos dizer que a secretária foi protagonista da consciência de ELIZA, sendo certo que ELIZA (uma versão real, mas mais rudimentar da Helen de Richard Powels) não era ela mesma dotada de consciência.

Aliás, como seria de esperar, o próprio Lodge tem noção deste problema da projecção da nossa consciência em entidades que não a têm. No seu livro *Pensamentos Secretos*, numa conversa entre as personagens Ralph Messenger e Helen Reed, esta última cita um passo de Henry James para provar ao seu amigo que uma obra literária pode expressar a consciência das personagens (neste caso a de Kate Croy, da obra *The Wings of the Dove*<sup>15</sup>):

- Diga lá outra vez.

Helen repete a citação. – Está a ver? Tem aqui a consciência de Kate, os seus pensamentos, os seus sentimentos [...].

- Bem, está feito de forma eficaz, há que reconhecê-lo – diz Ralph. – Mas é ficção literária, não é ciência. Henry James pode garantir o que se passa na cabeça da Kate Não-sei-dos-quantos, porque foi ele que a pôs ali, foi ele que a inventou. (Lodge, 2009: 39)

No corpo do ensaio, Lodge concorda com a sua própria personagem:

É claro que Ralph está certíssimo. Kate Croy não é, não era, um ser humano real, capaz de relatar a sua experiência. Não há nenhuma realidade empírica contra a qual possamos

---

<sup>15</sup> Deixo aqui o passo de Henry James traduzido no ensaio de David Lodge: «Ela, Kate Croy, esperava que o pai entrasse, mas ele nunca mais vinha, e momentos havia em que a imagem dela surgia reflectida no espelho por cima da lareira, um rosto positivamente pálido, da irritação que a tinha feito chegar ao ponto de se ir embora sem o ver. Foi neste ponto, porém, que ela ficou; mudando de posição, trocando o sofá puído pela poltrona estofada num tecido acetinado que lhe provocava ao mesmo tempo – já o tinha experimentado – uma sensação escorregadia e esquisita, pegajosa.» (Henry James, apud Lodge, 2009: 38)

testar a veracidade do relato que Henry James faz da consciência dela. (Lodge, 2009: 39)

Estes exemplos colocam em cheque a experiência da leitura, e não o texto em si. Os nossos cérebros estão constantemente à procura de correlatos da consciência, mesmo onde ela não existe – e para isso chegam a preencher falhas e lacunas de modo a que a consciência observada pareça mais verosímil.

Susan Greenfield, neurocientista que participou na conferência *Brain.org*<sup>16</sup> promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian, apresentou o seguinte caso: de modo a testar a reacção do cérebro, três grupos de controlo foram submetidos a uma experiência insólita – tocar piano. Ao primeiro grupo foi disponibilizado um piano, no qual deveriam, mesmo que não soubessem, praticar algumas notas. Ao segundo também foi disponibilizado um piano, mas deveriam apenas olhar para ele, imaginando que tocavam. Ao terceiro grupo não foi dado um piano, nem qualquer indicação adicional.

Acontece que a reacção do cérebro, no segundo grupo – o grupo que apenas imaginou tocar piano – foi idêntica à do primeiro grupo, aquele que de facto tocou piano. Isto parece indicar-nos que o cérebro vive a experiência virtual como uma experiência equivalente à real, e por isso identifica um *sujeito* produtor de linguagem como um sujeito detentor de consciência.

Desenvolveremos esta linha de pensamento (no fundo, colocar o ónus da consciência, em literatura, na própria experiência do leitor) na terceira parte desta dissertação.

Lodge prossegue citando paulatinamente o seu próprio livro *Pensamentos Secretos*, que foi escrito tendo em vista as conclusões a que a ciência cognitiva chegou quanto à consciência.

Nenhum dos exemplos citados serve para desenvolver a linha de raciocínio que pretendo.

## B.

Lodge retoma o exemplo de *The Wings of the Dove*, apresentando a citação de Henry James como o «perfeito exemplo do discurso típico do romance». Afirma que

---

<sup>16</sup> Comunicação disponível em [http://www.livestream.com/fcglive/video?clipId=flv\\_70458491-86bd-4efb-9022-5396e80fb85b](http://www.livestream.com/fcglive/video?clipId=flv_70458491-86bd-4efb-9022-5396e80fb85b) (última consulta em Fevereiro de 2013).

facilmente a identificaríamos como pertencente ao género romance, mesmo quando descontextualizada, por «estar focalizada, como dizem os narratologistas, através da consciência de Kate Croy» (Lodge, 2009: 41). Ao assumir a perspectiva de Croy, a voz autoral é ao mesmo tempo «subjectiva e objectiva» (Lodge, 2009: 42). Ou seja, objectiva à maneira de Flaubert e subjectiva à maneira da própria personagem, como se tomasse o seu próprio vocabulário e assumisse a sua posição no mundo.

Lodge retorna assim a um campo da narratologia já muito abordado, expondo-o de forma clara: «A diferença mais óbvia entre os seus métodos narrativos tem que ver com a escolha entre uma narrativa na primeira pessoa e uma narrativa na terceira pessoa.» (Lodge, 2009: 50) Aqui poderia substituir os termos utilizados por Lodge pelos termos *genettianos* de narrador homodiegético (primeira pessoa) e narrador heterodiegético (terceira pessoa). Não o farei por dois motivos: primeiro, porque também Lodge nunca o faz no ensaio; depois, porque seguirei no segundo ponto desta parte com a leitura de Dorrit Cohn, e também ela decide voluntariamente não recorrer a estes termos (cf. Hernadi, 1980: 209).

Lodge prossegue depois traçando, na história do romance em língua inglesa, a tradição da dicotomia de *vozes* até à descoberta do discurso indirecto livre:

Não era possível combinar o realismo de avaliação, que pertence à narração na terceira pessoa, com o realismo de apresentação, que decorre da narração na primeira pessoa, até os romancistas descobrirem o estilo indirecto livre, que permite que o discurso narrativo se mova livremente entre a voz do autor e a voz da personagem sem manter entre ambos uma fronteira bem definida. (Lodge, 2009: 52)

Lodge começa com Defoe, descrevendo-o como um caso «simples e linear» de síntese «entre consciência de primeira pessoa e a narração na primeira pessoa», onde apesar de tudo existem incongruências, visto que lhe faltam «diferenciação, subtilidade e consistência» (Lodge, 2009: 50). Os narradores participantes de Defoe, por exemplo Robinson Crusoe, são deste modo incapazes de captar a consciência dos outros personagens. Vêm a acção exclusivamente através dos seus próprios olhos.

Esta característica dos romances primordiais, onde o narrador assume a primeira pessoa, é essencialmente mimética e aponta para a verosimilhança. De facto, não conseguimos captar a experiência consciente daqueles que nos rodeiam. Podemos certamente interpretar os «estados humanos privados baseados no comportamento

externo» (Damásio, 2000: 106), mas não podemos reproduzir o conteúdo da consciência que leva ao comportamento externo.

A incapacidade de entrar na consciência das personagens veio a ser resolvida, em parte, por Samuel Richardson. Através do romance epistolar (*Pamela* e *Clarissa*), Richardson consegue aceder de forma verosímil à consciência de mais do que uma personagem, visto que as confronta sobre o mesmo acontecimento numa troca de cartas intensa. Este é um exemplo claro daquilo de Genette descreve como *focalização múltipla*<sup>17</sup>. No entanto, é esta intensa troca de cartas, na perspectiva de Lodge, que constitui ao mesmo tempo a força e a fraqueza de Richardson: «parece muitas vezes forçado e muito pouco plausível que os protagonistas troquem tantas cartas entre si, mesmo em situações de extrema aflição.» (Lodge, 2009: 51)

A tentativa de encontrarem formulações onde a marca autoral esteja o mais velada possível une estes dois autores, tanto que alguns leitores da época julgaram que de facto aquelas obras correspondiam a confissões e epístolas reais. Por isto mesmo, as suas obras não têm um carácter abertamente fictício (cf. Lodge, 2009: 51).

Também Emily Brontë usou um jogo de testemunhos para escrever o seu *Monte dos Vendavais*. Aí temos acesso sucessivo ao relato de várias personagens envolvidas na trama, e nunca através delas conseguimos aceder a outra consciência que não a da personagem em causa. Só conhecemos as restantes personagens através dos seus diálogos e dos seus actos, o que não é o mesmo que conhecer a sua perspectiva da existência.

O romance começa com a intervenção de Lockwood, que conhece Heathcliff numa noite de tempestade. Nada saberíamos de Heathcliff e daqueles que o rodeiam se Ellen Dean, que acompanhou várias gerações das famílias Earnshaw e Linton, ambas divididas e destruídas pelo próprio Heathcliff, não tivesse contado a Lockwood tudo o que testemunhou.

Nunca entrando na consciência das personagens sobre as quais o relato é feito, o romance chega a inserir testemunho dentro de testemunho. Por exemplo:

She sprang forward and bursting into tears, threw her arms round my neck.

“Well Ellen, I’m so afraid of you being angry,” she said. “Promise not to be angry, and you shall know the very truth. I hate to hide it.”

---

<sup>17</sup> «[...] ou *múltipla*, como nos romances por cartas, onde o mesmo acontecimento pode ser evocado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens-epistológrafas.» (Genette, s.d.: 188)

We sat down in the window-seat; I assured her I would not scold, whatever her secret might be, and I guessed it, of course; so she commenced –

“I’ve been to Wuthering Heights, Ellen, and I’ve never missed going a day since you fell ill.» (Brontë, 1992: 179)

Até este ponto, Ellen observara as movimentações de Catherine, percebera-lhe os subterfúgios para fugir de casa, fitara-lhe as expressões e os embaraços, mas nunca se atrevera a conjecturar qual o estado de espírito da sua educanda. Aliás, tal não seria verosímil. Em vez disso, é a própria Catherine que fala.

Ainda na mesma época, já no que diz respeito à narrativa na terceira pessoa, onde o carácter fictício não está escondido, Lodge utiliza o exemplo de Fielding (*The History of Joseph Andrews* e *The History of Tom Jones*). Embora não se possa dizer que o narrador onisciente seja uma construção mais literária do que um narrador na primeira pessoa, pode dizer-se pelo menos que é uma criação mais abstracta – ou *intellectual* –, uma vez que a voz, embora corresponda certamente a um *eu* nunca revelado, não possui dono assumido. Não a podemos atribuir ao próprio autor, como é lógico, mas também não a podemos atribuir a uma personagem.

Neste sentido, a voz autoral, em Fielding, vai partilhando a perspectiva das várias personagens, mas assume um distanciamento a que poderíamos chamar irónico: «Assim, é a própria retórica do autor que constantemente reconstrói o hiato que separa a aparência da realidade.» (Lodge, 2009: 52) Isto porque, segundo Lodge, antes da descoberta do discurso indirecto livre, o narrador mantinha uma distância bem definida e identificável entre narrador e personagens. Na literatura inglesa, foi Jane Austen a primeira a «explorar integralmente o [...] potencial» (Lodge, 2009: 52) do discurso indirecto livre<sup>18</sup>. O narrador passou a interessar-se essencialmente pelo o que os personagens sentem e pensam, e não nos seus actos (cf. Lodge, 2009: 53).

James Wood, na *Mecânica da Ficção*, chama ao discurso indirecto livre uma «partilha secreta» entre narrador e personagem (cf. Wood, 2010: 24), uma partilha íntima onde, apesar da distância, não se percebe o que pertence a quem: «Uma fenda abre-se entre autor e personagem, e a ponte entre ambos – que é o próprio discurso indirecto livre – suprime essa fenda ao mesmo tempo que chama a atenção para a distância que os separa.» (Wood, 2010: 27)

---

<sup>18</sup> «It is not at all surprising, then, that Jane Austen should have been one of the first writers to use the narrated monologue [ou *discurso indirecto livre*, ver ponto 2 desta parte, alínea C] frequently and extensively [...]» (Cohn, 1978: 113)

Entre nós, embora mais tardio, Eça de Queiroz é o exemplo acabado do discurso indirecto livre. Tomemos o caso de Maria Monforte na analepse inicial de *Os Maias*. São raras as falas que lhe possamos atribuir. Em geral, embora encontremos excepções, é o próprio narrador que constrói a consciência de Maria Monforte através do discurso indirecto livre:

Pedro um dia ouviu isto, e escandalizou-se; ela replicou desabridamente: e diante daquela face abrasada, onde entre lágrimas os olhos azuis pareciam negros de cólera, ele só pôde balbuciar timidamente:

- É meu pai, Maria...

Seu pai! E à face de toda a Lisboa tratava-a então como uma concubina! Podia ser um fidalgo, as maneiras eram de vilão. Um «D. Fuas», um «Barbatanas», nada mais!... (Eça de Queiroz, s.d.: 34)

Aliás, esta característica, tão facilmente identificável em Eça, distingue-o de outros autores da mesma época. Camilo Castelo Branco, por exemplo, é muito mais parco na utilização deste recurso. No livro *Amor de Perdição*, Camilo Castelo Branco usa maioritariamente o discurso indirecto e o monólogo citado. Os diálogos quase nunca são intervalados pela plasticidade do discurso indirecto livre, tornando-os talvez mais compartimentados, rígidos. E há outra forma de diálogo, ainda mais clássica como vimos, a que Camilo recorre: a correspondência. Assim, é clara a diferenciação entre o discurso do narrador e o discurso das personagens.

Por exemplo:

- Então perdoe a minha ousadia. Deus o tenha de sua mão.

A rapariga foi contar ao pai as intenções do académico. Acudiu logo mestre João combatendo a ideia da saída, com encarecer os perigos do ferimento. Depois, como não conseguisse dissuadi-lo, resolveu acompanhá-lo. Simão agradeceu a companhia, mas rejeitou-a com decisão. (Castelo Branco, 1876: 158)

O narrador permanece distante das personagens, vendo-as apenas a partir do exterior. Noutro passo, Camilo usa o clássico monólogo:

- Então adeus, senhor Simão. Eu fico pedindo a Nossa Senhora que vá na sua companhia.



O académico parou, e ouviu voz íntima que lhe dizia: «O teu anjo da guarda fala pela boca daquela mulher, que não tem mais inteligência que a do coração alumiado pelo seu amor.»

- Dê um abraço em seu pai, Mariana – disse-lhe Simão – e adeus... até logo, ou... (Castelo Branco, 1876: 159)

Mas voltando a Jane Austen e ao ensaio de David Lodge. Depois de recorrer a um exemplo de *Ema*<sup>19</sup>, Lodge afirma que «a vantagem do uso da terceira pessoa [e do discurso indirecto livre] é permitir uma passagem fluída e sem marcas para uma descrição mais sucinta e sintacticamente mais complicada do estado de espírito de Ema, em que a voz autoral do narrador se mistura com a voz de Ema» (Lodge, 2009: 54). Neste romance, não só Ema está quase sempre presente, como é sempre através do seu ponto de vista que o narrador conta a história.

No contexto do discurso indirecto livre, de certo modo, Lodge apresenta a *literatura de ficção* (entenda-se o romance) como a suprema tentativa de «*possuir o continuum da experiência*» (Lodge, 2009: 40), de apresentar uma alternativa à consciência autobiográfica, que é por natureza lacunar, quanto mais não seja devido às características da memória, que «é sempre parcial e fragmentária» (Lodge, 2009: 40). Assim, mais do que meramente apresentar em literatura, reavivando o estudo da voz e da focalização, um exemplo das relações mentais estabelecidas pelo eu autobiográfico, Lodge pretende ver no romance, neste sentido, uma tentativa de suprir as lacunas da consciência alargada, da qual, como já vimos, o eu autobiográfico é o protagonista. Recorre a Kundera para expressar esta *deficiência* do eu autobiográfico:

Pior ainda, que a imaginação é incapaz de ajudar a nossa memória a reconstruir o que foi esquecido. O presente – a natureza concreta do presente como fenómeno a ter em conta [...] é para nós como um planeta desconhecido, não conseguimos prendê-lo na memória nem reconstruí-lo através da imaginação. (Milan Kundera, apud Lodge, 2009: 40)

Também Henry James dissera, em «The Art of Fiction», que a «experiência nunca é nem limitada nem completa; é uma imensa sensibilidade, uma espécie de teia

---

<sup>19</sup> «O cabelo estava encaracolado, a criada foi mandada embora e Ema sentou-se a pensar, abandonada à sua infelicidade. – Era na verdade uma grande desgraça! Que retrocesso em tudo aquilo por que tanto tinha ansiado! – Que progresso em tudo que menos queria! – Que golpe para a Harriet! – Isso era o pior de tudo.» (Jane Austen, apud Lodge, 2009: 54)

de aranha gigantesca tecida com os mais finos fios de seda e suspensa na câmara da consciência, apanhando nas suas malhas cada partícula que surge no ar» (Lodge, 2009: 57).

Se tivermos isto em conta, a focalização – num romance – da narrativa através da consciência de uma personagem pretenderá ser sempre uma versão óptima daquilo que de facto existe, tendo em conta a natureza lacunar da nossa memória e a percepção *deficitária* que temos da realidade. Toda a informação que o narrador retira da consciência dos personagens, digamos assim (também se poderia dizer «põe» em vez de «retira»), não só é útil para a economia do romance, como é essencial, pois ela não expressa a *interioridade da experiência* (cf. Lodge, 2009: 47), ela é a própria *interioridade da experiência*. Ou seja, não expressa no interior do texto algo que existe fora dele. Aliás, a prová-lo está a tentativa de construir uma versão óptima daquilo que em nós se apresenta como deficitário, ou pelo menos insuficiente para ser traduzido em literatura.

Poder-se-ia referir agora, rebatendo este argumento, que a literatura também tenta expressar a consciência tal como dela temos percepção – isto é, uma cadeia de raciocínios abrangentes e por vezes dispares, «a exibição consistente e reiterada de algumas das nossas memórias pessoais, dos *objectos do nosso passado* pessoal, daqueles *objectos* que podem facilmente confirmar, a cada momento, a nossa identidade e a nossa pessoalidade» (Damásio, 2000: 228). Estas imagens evocadas pelo nosso eu autobiográfico «surgem em conjuntos coordenados e logicamente inter-relacionados [e] novos conjuntos se sucedem àqueles que vieram antes» (Damásio, 2000: 146).

De facto, seguindo o ensaio de Lodge e a própria intuição de António Damásio (cf. Damásio, 2000: 146, 153; 2010: 148-151), a concretização literária, através da psico-narração, da chamada *corrente da consciência*, pela primeira vez abordada por William James, pode bem ser uma tentativa de expressar toda essa *imensa sensibilidade*, toda essa *teia de aranha gigantesca*.

Este tipo de monólogo, do qual James Joyce foi o principal precursor, é «uma combinação completamente nova de discurso na terceira e na primeira pessoas» (Lodge, 2009: 61). De um lado temos a marca da terceira pessoa, supostamente impessoal e objectiva, e do outro a marca da primeira pessoa, que acentua a personalidade (cf. Lodge, 2009: 61). O monólogo (primeira pessoa) é inserido a breve trecho na própria narrativa (terceira pessoa), sendo muito complicado, senão impossível no caso de Joyce, discernir onde começa um e acaba outro, porque, tal como nos diz Dorrit Cohn,

[...] this generalization may well seem absurd in the face of *Ulysses*, where quoted monologues abound in nine of the eighteen sections, always in a strictly figural context, yet continuity between narration and quotation is so perfect that the reader often cannot tell where one ends and the other begins. (Cohn, 1978: 71)

Vejamos o exemplo escolhido por Lodge a partir de *Ulisses*:

A nossa mortalha. Nunca se sabe quem nos vai tocar depois de mortos. Lavar e secar. Creio que cortam as unhas e o cabelo. Guardam um bocado num envelope. Mesmo assim continuam a crescer. Trabalho sujo. [...] A acondicionar as coroas certamente. Estou sentado em qualquer coisa dura. Ah, aquele sabonete no bolso das calças. É melhor mudá-lo de sítio. Esperar por uma oportunidade. (James Joyce, apud Lodge, 2009: 61)

Neste passo, tal como em muitos outros de *Ulisses*, há uma pertença tácita do monólogo interior à personagem que o desencadeou, mas a origem de inúmeras imagens evocadas fica por explicar. Uma vez que o monólogo interior é feito a partir de uma focalização íntima da consciência da personagem, que apenas a ele pertence, a utilização de imagética díspar em relação ao contexto em que surge fica justificada pelo simples facto de ser assim mesmo que funciona o nosso eu autobiográfico. Estão ali porque lhe pertencem, nada mais – e é o simples pertencer-lhe que as justifica e as enquadra na obra.

Para ilustrar melhor estas afirmações talvez seja útil apresentar outro exemplo a partir de *Ulisses*, desta vez escolhido por Dorrit Cohn, uma vez que o passo seleccionado por Lodge não é tão rico na demonstração desta pertença:

He [Stephen] lay back at full stretch over the sharp rocks, cramming the scribbled note and pencil into a pocket, his hat tilted down on his eyes. That is Kevin Egan's movement I made nodding for his nap, sabbath sleep. *Et vidit Deus. Et errant valde bona.* Alo! *Bonjour*, welcome as the flowers in May. Under its leaf he watched through peacocktwittering lashes the southing sun. I am caught in this burning scene. Pan's hour, the faunal noon. (Joyce, apud Cohn, 1978: 71-72)

A corrente de consciência de Dedalus, deitado sobre as rochas ao sol, mantém-se intacta apesar de inserida quase indiscernivelmente na própria narrativa. Os objectos

que a mente de Dedalus capta (usando a terminologia de Damásio) activam uma cadeia de associações que redonda em frases que lhe pertencem e que são afinal simples monólogos («Pan's hour, the faunal moon.») que carecem de explicação concreta. «*Et vidit Deus. Et errant valde bona. Alo! Bonjour, welcome as the flowers in May.*», talvez seja o melhor exemplo disto mesmo no texto citado.

Aliás, Joyce vai mais longe e utiliza o próprio vocabulário para melhor expressar a consciência das personagens. Extrapolando a natureza do monólogo, onde seria mais espectável encontrar alterações vocabulares, o narrador também se molda aos personagens: «é importante notar que Joyce representa a consciência das suas três personagens principais, Bloom, Molly e Stephen Dedalus, em três estilos completamente diferentes no que toca a vocabulário, sintaxe e o tipo de associação, seja ela metafórica ou metonímica, que leva um pensamento a engendrar outro» (Lodge, 2009: 62).

O mesmo diz Dorrit Cohn no seu *Transparent Minds*, livro ao qual tenho vindo a recorrer nos últimos parágrafos, quando afirma que o narrador e os personagens «not only share the field of vision; they also share to some degree the idiom through which they relate it» (Cohn, 1978: 72). Isto sobre um autor que, segundo Lodge, «conseguiu talvez aproximar-se mais da representação do fenómeno da consciência do que qualquer outro escritor e toda a história da literatura» (Lodge, 2009: 62).

Concluindo a secção do seu ensaio dedicada à voz, Lodge resume o que já foi dito e apresenta uma nova ideia, à qual voltará no fim do ensaio. Diz o ensaísta que os romances na primeira pessoa são «o modo narrativo dominante na ficção literária nas últimas décadas» (Lodge, 2009: 62). Ao contrário dos romances primordiais na primeira pessoa (lembramos o já abordado *Robinson Crusoe*), que assumiam a primeira pessoa para resolver problemas de verosimilhança (para tornar o texto «fluído e transparente» [Lodge, 2009: 62]), os novos romancistas utilizam a primeira pessoa para *problematizar* o próprio sentido da narrativa.

Desenvolverei esta ideia um pouco mais à frente, no fim da leitura de Lodge.

### C.

Nesta secção do seu ensaio, Lodge explora a natureza essencialmente linear da linguagem. Uma frase não consegue expressar várias imagens ao mesmo tempo: «Uma palavra ou grupo de palavras ocorre a seguir a outro, e nós apreendemos linearmente, no

tempo, o seu significado sintacticamente cumulativo. Quando falamos e ouvimos, quando escrevemos e lemos, estamos sujeitos a esta ordem linear.» (Lodge, 2009: 67)

Ora, esta linearidade não se coaduna com a dinâmica da consciência, que não se resume a «imagens mentais» ordeiramente sequenciadas (cf. Damásio, 2010: 27) – é também o sentimento de pertença em relação a essas imagens, é também a referência constante a eventos passados e eventos antecipados, é também a experiência sensorial associada ao momento constantemente refeito, etc. Uma espécie de fogo-de-artifício em que, no cérebro, disparam vários foguetes ao mesmo tempo. Nas palavras de Lodge: «Em termos biológicos é um sistema complexo de milhões de neurónios entre os quais é estabelecido simultaneamente um número incontável de ligações [sinapses] enquanto estamos conscientes.» (Lodge, 2009: 68)

Assim, em literatura, nunca será possível corresponder à ambição de Virginia Woolf, que pretendia registar «os átomos [da experiência] à medida que eles caem sobre a mente, exactamente pela ordem em que caem» (Virginia Woolf, apud Lodge, 2009: 68). A corrente da consciência, por muito que tente captar e transmitir todas as imagens mentais de determinada experiência, nunca o pode fazer porque elas não são lineares *per se*. Mas também Virginia Woolf tinha já esta intuição, segundo Lodge. O seu amigo pintor Jacques Raverat escreveu-lhe uma carta afirmando que a pintura expressava a consciência de forma muito mais abrangente, porque não dependia da estrutura verbal linear. Virginia Woolf respondeu dizendo que se pretendia afastar da «linha férrea formal da frase» (Woolf, apud Lodge, 2009: 68).

Neste cenário, Lodge identifica uma tendência contemporânea da literatura (pelo menos a literatura seleccionada por ele mesmo) para se afastar da *focalização* interna, já que se torna impossível representar a consciência tal como ela é.

O exemplo de Alain Robbe-Grillet é paradigmático. Baseando-se na adaptação cinematográfica do romance, defende que este se deve despojar dos «adjectivos visuais ou descritivos», pois «as palavras que se contentam em medir, localizar, limitar, definir, indicam uma direcção difícil, mas muito provavelmente a melhor, para a nova arte do romance» (Lodge, 2010: 83). Para Lodge, este tipo de romance estaria desprovido de *qualia*, ou seja, dedicar-se-ia exclusivamente às características exteriores dos factos, não haveria qualquer tentativa de reprodução da consciência das personagens.

Focalizado no exterior, este romance atribui maior significado, assim, ao próprio diálogo, uma vez que é apenas através do diálogo que conseguimos saber o que pensam e sentem as personagens. Para ilustrar isto mesmo, Lodge cita Hemingway:

George pôs em cima do balcão as duas travessas, uma de ovos com fiambre, a outra de ovos com *bacon*. Pousou também dois pratinhos com batatas fritas e fechou o postigo de comunicação com a cozinha.

- Qual é o teu? – perguntou a Al.

- Já não te lembras?

- Ovos com fiambre.

- Um chico esperto. – disse Max, esticando-se para pegar nos ovos com fiambre.

Os dois homens começaram a comer com as luvas calçadas. George ficou a vê-los comer.

- Para onde é que *tu* estás a olhar? – Max olhou para George.

- Para lado nenhum.

- Para lado nenhum uma ova. Estavas era a olhar para mim.

- Talvez o rapaz estivesse a brincar, Max – disse Al.

George riu-se.

- *Tu* não tens nada que te rir. – disse-lhe Max. – *Tu* não tens mesmo nada que te rir, percebes?

- Está bem – disse George. (Hemingway, apud Lodge, 2009: 75)

Neste passo de *Os Assassinos*, o narrador intervém de maneira reduzida e nunca se foca em particular nesta ou naquela personagem. O significado dos acontecimentos para as personagens está implícito na acção, o que de certo modo abre um espaço muito maior ao leitor, que desta maneira tem que preencher a consciência das personagens com a sua imaginação. É um exemplo claro daquilo que Genette classificou como *focalização externa*<sup>20</sup>. A focalização externa leva à maior necessidade de enquadramento da personagem para que seja possível conferir sentido interior às acções exteriores, já que não é possível aceder à consciência de outra maneira.

Neste contexto, Lodge chega a dizer de forma taxativa que

[...] a ênfase dada ao diálogo e às aparências externas [*sic*] por estes romancistas, deixando implícitos os pensamentos e os sentimentos, não foi o único efeito do cinema sobre o romance. O cinema trouxe também a história de volta à ficção literária. O romance da consciência tendia, por razões óbvias, a negligenciar a história ou minimizar a sua importância. [...] Não surpreende pois que a acção dos mais grandiosos de todos

---

<sup>20</sup> «O herói age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento dos seus sentimentos e pensamentos.» (Genette, s.d.: 188)

os romances de corrente de consciência decorra num só dia perfeitamente normal.  
(Lodge, 2009: 78-79)

É aqui que Lodge retoma a ideia que deixámos pendente na alínea anterior.

A grande maioria dos autores contemporâneos<sup>21</sup>, contrariando a tendência da escola da qual Hemingway também fez parte, decidiram deixar o narrador na terceira pessoa, e conseqüentemente o seu narrador onisciente, porque consideram de todo impossível ser-se totalmente objectivo e verdadeiro. Por muito que se baseassem apenas na descrição das aparências e por muito que apostassem no diálogo, nunca conseguiriam representar a consciência de forma autêntica, usassem ou não técnicas como o discurso indirecto livre.

Sobre este assunto, Lodge enlaça o seu ensaio retomando o paralelo entre a ciência e a literatura:

Num mundo onde nada é certo, onde a fé transcendental foi minada pelo materialismo científico, e onde mesmo a objectividade da ciência [lembramos o ensaio de Levine] está dependente da relatividade e da incerteza, uma voz humana, contando a sua história, pode parecer a única forma realmente autêntica de representar a consciência.  
(Lodge, 2009: 90)

Claro que esta ideia pode ter os seus oponentes:

(1) Porque será o narrador onisciente, na terceira pessoa, mais ou menos fiável do que o de primeira pessoa?

(2) Por «autêntica» penso que Lodge quer dizer «mimética»; ora, se é assim, e tendo em conta tudo o que já dissemos sobre a corrente de consciência e sobre os primeiros romances de narrador participante, não será este no fundo equivalente? Quer dizer, não será tão *artificial*?

(3) Para além disto, será possível estabelecer uma linha directa entre as influências da fé minada e do materialismo e a escolha de uma modalidade narrativa?

(1) Quanto à primeira questão, a fiabilidade do narrador onisciente. Se é verdade que o narrador necessita de um *eu* ao qual atribuir a sua voz, não é já verdade que esse enunciador corresponda de facto a uma entidade à qual possamos atribuir

---

<sup>21</sup> «Não fiz nenhuma análise estatística, mas tenho a impressão de que a maioria dos romances literários publicados nas últimas décadas foram escritos na primeira pessoa.» (Lodge, 2009: 88)

características humanas. Explicando melhor, nas palavras de Aguiar e Silva: «É óbvio que estas designações são incorrectas e geradoras de confusão, pois o narrador, como enunciador textual, só pode falar na primeira pessoa, só pode dizer *eu*, carecendo de rigor afirmar que o narrador pode ser um “eu” ou um “ele”.» (Aguiar e Silva, 1982: 727) Isto independentemente de ser narrador de primeira ou terceira pessoas. A voz chama sempre o seu dono, digamos assim.

Este chamamento levou a que alguns teóricos identificassem o narrador não com uma figura humana, mas sim divina – porque, tal como Deus, o narrador é também omnisciente. Jonathan Culler introduz esta questão da seguinte maneira: «No doubt this is because Sternberg, like other theorists, assumes narrators to be persons, and he has only two possible models: mortal persons and a divine person. Narrators may be just human characters, or they may be divinely omniscient.» (Culler, 2007: 188-9) E depois prossegue: «The only justification of the claim that a narrator who can report the thoughts of one character must have full omniscience is the unjustifiable belief that an omniscient God is the only alternative to a human’s partial knowledge.» (Culler, 2007: 189) Culler é pois extremamente irónico quanto à necessidade de identificar o narrador com uma figura exterior ao texto, ou melhor, com uma figura *supra-textual* (se é que posso utilizar esta designação), e ainda mais irónico quanto à necessidade de atribuir características divinas a essa figura.

Também Lodge aponta o carácter supostamente divino da narrativa omnisciente, afirmando a necessidade que os escritores contemporâneos sentem de fugir a ela:

Parece haver entre os romancistas literários uma relutância cada vez maior em assumirem a postura narrativa de divina omnisciência inerente a qualquer representação da consciência na terceira pessoa, por mais dissimulada e impessoal que seja, preferindo criar a personagem com uma “voz” e relatando a sua experiência nas suas próprias palavras. (Lodge, 2009: 89)

Claro que esta associação do narrador na terceira pessoa com a omnisciência divina tem as suas raízes na narrativa bíblica, mais do que na génese do romance, embora o próprio Flaubert advogasse a omnisciência do narrador. No entanto, não querendo repetir esta ideia que já foi desenvolvida por Culler, pretendo remeter para o preconceito de que o *eu* evocado pelo narrador tenha que corresponder às características de uma figura humana ou divina. Este pressuposto leva a que se designe o narrador



como mais ou menos fiável. Quanto mais divino (quanto mais onisciente) é o narrador, mais fiável.

Contudo, se tivermos em conta, pelo contrário, que o texto existe por si mesmo e nunca fora de si, isto é, se tivermos em conta que o que está expresso no texto é em rigor o que existe no texto, e nada mais, então não necessitamos de nos preocupar com a voz para a qual o narrador supostamente remete: «a work of fiction itself creates the world to which it refers by referring to it.» (Cohn, 1999: 13) Deste modo o narrador na primeira pessoa torna-se tão fiável, ou tão pouco fiável, como o narrador onisciente.

Até a própria construção das personagens, quando vista nesta perspectiva de *texto pelo texto*, se afigura mais fácil de lidar, porque não se trata de atribuir características a uma entidade autónoma. São as próprias características que constroem essa entidade, a personagem. Isto mesmo parece dizer George Santayana na obra *The Sense of Beauty*: «Indeed, it would be more fundamentally accurate to say that a character is a symbol and mental abbreviation for a peculiar set of acts, than to say that acts are a manifestation of character.» (Santayana, 1896: 175)

Para além do mais, seria absurdo, depois de tudo o que já foi dito, pensar num narrador na terceira pessoa, na contemporaneidade, sem qualquer *contaminação* das próprias personagens: «a narração onisciente raramente é tão onisciente como isso» porque «assim que alguém conta uma história sobre uma personagem, a narrativa parece querer acomodar-se a essa personagem, fundir-se com essa personagem, adoptar o seu modo de pensar e de falar» (Wood, 2010: 22).

(2) Quanto à segunda questão que levantei, Lodge parece dar desde logo uma resposta:

Claro que em ficção este [primeira pessoa] é um método narrativo tão engenhoso ou artificial como escrever sobre uma personagem na terceira pessoa, mas com a virtude de criar uma ilusão de realidade, de impor ao leitor uma suspensão voluntária da descrença ao adoptar os discursos de testemunha pessoal: a confissão, o diário, a autobiografia, as memórias, o depoimento. (Lodge, 2009: 90)

No entanto, parece-me que a *suspensão voluntária da descrença* é um pacto que o leitor assume de livre vontade perante qualquer narrativa, quer seja ela na primeira pessoa ou na terceira. Isto é, não me parece que possamos identificar graus de suspensão voluntária da descrença. Essa suspensão tem ou não lugar, nada mais. Neste contexto,

Cohn diz, colocando a ênfase no leitor, que «we cannot conceive of any text as a more or less fictional, more or less factual, but that we read it in one key or the other – that fiction, in short, is not a matter of degree but of kind, in first- no less than in third-person form» (Cohn, 1999: 35).

Afigura-se assim desnecessário utilizar a primeira pessoa para atingir uma verosimilhança mais perfeita, até porque, como acabámos de ver, Lodge assume que esse seja «um método narrativo tão engenhoso ou artificial como escrever sobre uma personagem na terceira pessoa». Se concordarmos com o argumento de Barthes, podemos mesmo dizer que, por ser menos *ambíguo*, o «eu» da primeira pessoa é também assim menos romanesco:

A terceira pessoa, tal como o pretérito perfeito simples, presta esse serviço à arte romanesca e fornece aos seus consumidores a segurança de uma fabulação crível e no entanto incessantemente manifestada como falsa.

Menos ambíguo, o «eu» é por isso mesmo menos romanesco: portanto é simultaneamente a solução mais imediata, quando a narrativa fica aquém da convenção [...] e a mais elaborada, quando o «eu» se coloca para além da convenção e tenta destruí-la remetendo a narrativa para a falsa naturalidade de uma confidência [...]. (Barthes, 1989: 35)

Para além do mais, poderíamos utilizar argumentos semelhantes àqueles que Lodge opõe aos romances primordiais na primeira pessoa (também Barthes diz que a primeira pessoa é uma solução mais «imediata», daí talvez ter sido desde logo adoptada por muitos romancistas primordiais). Por outro lado, se é a suspensão plena da descrença o que se pretende, e se para isso se tenta reproduzir o mais mimeticamente os «discursos de testemunho pessoal», então estes narradores participantes não poderiam nunca aceder a outras consciências que não as suas. Vimos já como este problema levou Emily Brontë a um *jogo de matrioskas* narrativas, pelo que não me parece que esse seja realmente o intuito dos autores contemporâneos.

(3) Quanto à terceira e última questão, esta de resposta mais fácil e sucinta. Ao definir uma linha clara entre a incerteza levantada pela falta de fé, assim como levantada pelo materialismo também desacreditado, Lodge simplifica a questão numa frase que mais parece uma tirada de eloquência do que uma afirmação fundada em estudo (cf. Lodge, 2009: 90).

Não podemos deixar de ter esses dois factores em conta, e eles estão certamente presentes na nossa contemporaneidade, mas existirá com certeza uma miríade de outros dados que terão confluído para a utilização preponderante da primeira pessoa. Apontar apenas estas duas causas a uma tendência alargada em literatura parece-me deficitário.

o

Chegados ao fim desta leitura de Lodge, podemos perguntar em que é que o ensaio «A Consciência e o Romance» contribuiu para relacionar temas tão díspares como os estudos da consciência e a literatura (cf. Lodge, 2009: 10).

Se de início Lodge estabelece uma ligação através da análise de romances que se dedicam a temas científicos (ligação essa que seria, por si só, insuficiente), a sua exposição sobre as formas de representar a consciência no romance parece nada acrescentar aos restantes estudos de narratologia, estudos esses com uma vasta tradição:

Now Hamburger, of course, is neither the first nor the last to have pointed up that a novel can adopt the perspectives of its characters. From Jane's central intelligence to Genette's internal focalization, this narrative mode have been identified and provided with a variety, if not a surfeit, of tags. (Dorrit Cohn, 1999: 25)

Lodge propôs-se no início do ensaio perceber «de que modo o romance representa a consciência» (cf. Lodge, 2009: 11) e enquadrou o conceito de consciência no domínio dos estudos da consciência, designação atribuída ao estudo científico da consciência. Se é certo que inicialmente enquadra o problema com autores deste campo como Damásio, Francis Crick, Cristof Koch e Edelman, o conceito de consciência depois operante em todo o ensaio não advém daí. Trata-se simplesmente do conceito já subentendido na narratologia, e não aquele que é exposto por pensadores como Damásio. Falamos da forma de representar e conhecer os «pensamentos ou sentimentos» (cf. Genette, s.d.: 188) das personagens. Pelo que lemos em Lodge, é apenas em relação a este conceito que o romance tenta aproximar-se ou afastar-se, num movimento mais ou menos mimético (a eterna deriva entre a primeira e a terceira pessoas).

Lodge dedica todo o ensaio a explicar as suas visões, ou o seu estudo, de como é possível representar estes pensamentos e sentimentos, mas não volta ao conceito científico de consciência que no início tentou apreender.

O próprio Damásio descarta que algumas formas de representação da consciência com tradição na literatura, como a *corrente de consciência*, sejam de facto boas representações da consciência tal como por si estudada:

Por último, a definição não se refere à consciência no sentido coloquial da «corrente da consciência» de James. A expressão é muitas vezes usada para significar o conteúdo simples da mente no decurso do seu fluxo temporal, como a água no leito de um rio, e não o facto de esse conteúdo incorporar aspectos mais ou menos subtis da subjectividade. (Damásio, 2010: 201)

Curiosamente, referindo-se à escrita da sua obra teórica, Damásio expõe o que seria para si uma boa representação (devo acrescentar *literária*, embora Damásio não se refira a literatura) da consciência:

Antes de prosseguirmos, é preciso dizer algumas palavras sobre o modo como deve ser realizada a abordagem do problema que acabo de definir. Claro que seria magnífico se os conteúdos da nossa mente pudessem ser ainda mais profusamente sobrepostos do que já são, se eu pudesse escrever este livro em bandas paralelas e se o leitor pudesse ler essas diversas bandas ao mesmo tempo, e assim ficar informado, em simultâneo, sobre hipóteses, métodos e factos. (Damásio, 2000: 31)

Esta utopia está pois muito longe da noção de corrente de consciência. A festa do eu enquanto protagonista da consciência teria que ser representada numa multitude de textos díspares e paralelos que paradoxalmente deveriam ser lidos em simultâneo para se apreender o seu verdadeiro alcance. Um pouco como um quadro. Em vez disto, Damásio tem que «recorrer aos dispositivos da era isabelina: apartes e digressões» (Damásio, 2000: 31).

Por outro lado, seria muito difícil traçar uma linha directa entre esse conceito e a sua possível representação em literatura, porque se trata de dois mundos por demais díspares. Mesmo que fosse possível identificar *ecos* desse conceito em literatura, isso não quereria dizer necessariamente que um advinha do outro, como se houvesse causa-efeito entre a explicação científica da consciência e a sua representação na literatura.

Parece-me que esta *quebra de ligação* está na origem da necessidade que Lodge sente desde logo em citar obras que tratam especificamente deste tema à luz da ciência, passando só depois para o campo mais familiar da narratologia.

Assim, torna-se claro que Lodge se desvia do seu intento, não chegando a expor outros possíveis paralelos entre os estudos da consciência e a literatura. De facto, se através do texto se afigura dantesco estabelecer ligações, então talvez seja possível encontrar essas ligações interdisciplinares no campo da experiência da leitura.

Há contudo uma intuição de Lodge que não pode ser deixada em branco: a existência de *qualia* na literatura. As referências aos *qualia* perpassam o texto, percebendo-se que o autor considera o conceito de *qualia* extremamente importante, mas sem nunca o desenvolver ao ponto de se perceber o porquê dessa importância. Aliás, o ensaio não foi o único momento em que intui o papel dos *qualia* em literatura. Já antes, na obra *Pensamentos Secretos*, Lodge colocara a questão através da sua personagem Helen Reed:

Mas deixem-me chamar a vossa atenção para um paradoxo contido na estância de Marvell, o qual se aplica à poesia lírica em geral. Embora fale na primeira pessoa, Marvell não está a falar apenas em seu nome. Ao lermos esta estância extrapolamos para a nossa experiência dos *qualia* de fruto e de fruição. Vemos o fruto, sentimos-lhe o gosto e o perfume, e saboreamo-lo com aquilo que foi designado por *a excitação do reconhecimento*, embora o fruto não esteja presente, embora seja apenas a realidade virtual de um fruto invocada pelos *qualia* do próprio poema. (Lodge, 2009: 23)

É sobre o tema dos *qualia* e o seu possível papel literário que dedico a terceira parte desta dissertação, dando especial enfoque à própria leitura.

Antes do mais, no entanto, pretendo completar a leitura de David Lodge com as *Mentes Transparentes* de Dorrit Cohn, por esta obra ser um «unusually complete and leisurely account of the formal implications of her subject» (Jackiw, 1981: 118).

## 2.

A obra *Transparent Minds* nasceu depois da constatação de que «much modern fiction plays within the consciousness of its characters, but also because fictional consciousness is the special preserve of narrative fiction» (Cohn, 1978: vi). Assim, uma

vez que a consciência «is the special preserve of narrative fiction», Cohn sentiu a necessidade de resumir e ampliar a teoria já existente no campo da narratologia.

Embora a ideia de que a representação da consciência seja uma característica apenas existente na literatura ficcional tenha sido atribuída por Jonathan Culler a Dorrit Cohn<sup>22</sup>, esta assume que a sua inspiração advém de Käte Hamburger: «For Hamburger the representation of character's inner lives is the touchstone that simultaneously sets fiction apart from reality and builds the semblance (*Schein*) of another, non-real reality.» (Cohn, 1978: 7)

De qualquer forma, ao assumir a representação da consciência como a *pedra-de-toque* da ficção, Cohn coloca-a no centro da teoria literária:

Far more often than not, borderlines between fictional and nonfictional realms of narration have been drawn, withdrawn, retraced, and re-effaced on various grounds – logical, ontological, phenomenological, pragmatic, speech-actional, deconstructive, semantic – without looking to the discipline that has dug most deeply into the ground of narrative itself. (Cohn, 1999: 109)

No ensaio «Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective», Cohn regressa a esta problemática opondo o exemplo da narrativa histórica à narrativa ficcional, utilizando justamente o acesso à vida interior das personagens como a diferenciação essencial entre estes dois *reinos* ou *domínios* da narração, uma vez que, citando John Searle, «“the utterance acts in fiction are indistinguishable from the utterance acts of serious discourse, and it is for that reason that there is no textual property that will identify a stretch of discourse as a work of fiction”» (John Searle, apud Cohn, 1999: 117).

Cohn ilustra esta problemática da seguinte maneira:

In their different ways, the examples just cited [...] point up a distinction that, obvious as it may appear, has somehow gotten lost in the narratological shuffle: *that the minds of imaginary figures can be known in ways that those of real persons can not*. As will become clear, this distinction itself, as well as its far-reaching implications for the modal structure of historical as compared to fictional discourse, has never been clearly formulated or analyzed in narratological terms, despite the ever more refined typologies

---

<sup>22</sup> «A second set of cases involves inside knowledge of others that empirical individuals cannot attain. Dorrit Cohn has argued that this is one of the major features that distinguish fictional from nonfictional narrative: if a story starts reporting a character's thoughts, expect it to be fiction.» (Culler, 2007: 193)

of narrative situations that have been devised for the fictional domain itself. (Cohn, 1999: 118 [sublinhado meu])

É assim estranho para o leitor encontrar os pensamentos de uma personagem histórica fora das obras de ficção. Por exemplo, a intimidade mental de Napoleão é concebível numa obra como *Guerra e Paz* (na batalha de Borodínó), mas não numa obra historiográfica contemporânea como *Napoleão*, de Steven Englund. Nunca Englund poderia ter descrito o pesadelo de Napoleão como Tolstói o fez.

O exemplo charneira de Oliveira Martins torna-se aqui pertinente. A obra *A Vida de Nun'Alvares* pertence logicamente à historiografia, no entanto, Oliveira Martins pontuou-a de pormenores iminentemente literários que, em princípio, não deveriam ilustrar uma narrativa histórica, visto que traduzem estados de espírito. Oliveira Martins chega mesmo a descrever a vida interior de Nuno Álvares Pereira como este fosse uma personagem ficcional:

A sua personalidade, evoluindo-se, não se amesquinha. Das nuvens por onde andara — e recordava-se do que o pai então lhe dizia, e das brigas com o irmão — não se sentia caído; e reconhecendo que a razão das coisas estava do lado d'eles, guardava para si, intimamente, essa razão ideal que só agora via definir-se de um modo positivo e não em quimeras, como nos tempos transactos da sua mocidade. (Oliveira Martins, 1894: 184)

O acto de recordar é no essencial um acto de consciência<sup>23</sup>. E naturalmente o «guardar para si» de uma personagem histórica como Nuno Álvares Pereira não deveria ser acessível a um narrador de historiografia. Claro que esta tendência de expressar a *intimidade* das personagens históricas faz parte do *zeitgeist* da altura. Apesar disso, desencadeou o já famoso reparo de Eça de Queiroz:

Também não me agradaram muito certas minudências do detalhe plástico, como a notação dos gestos, etc. Como os sabes tu? Que documento tens para dizer que a Rainha, num certo momento, cobriu de beijos o Andeiro, ou que o Mestre passou pensativamente a mão pela face? Estavas lá? Viste? Esses traços, penso eu, não dão mais intensidade de vida, e criam uma vaga desconfiança. (Eça de Queiroz, 1983: 314)

---

<sup>23</sup> Não preciso de parafrasear o que já foi dito na primeira parte, ponto 6.

Por sua vez, ao dizer que Alexandre Herculano não poderia ter descrito as visões de D. Afonso Henriques no campo de Ourique, Camilo Castelo Branco expressa na obra *A Queda dum Anjo* uma desconfiança semelhante à de Eça, embora mais elaborada:

Mas eu não posso! Queria e não posso! Tenho aqui à minha beira o demónio da verdade, inseparável do historiador sincero, o demónio da verdade que não consentiu ao sr. Alexandre Herculano dizer que Afonso Henriques viu coisas extraordinárias no céu limpo do campo de Ourique, e a mim me não deixa dizer que Calisto Elói não adulterou em pensamento! Estes são os ossos malditos do ofício; esta é a condenação dos infelizes artífices que edificam para a posteridade, e exploram nas cavernas do coração humano os cimentos da sua obra. (Castelo Branco, 2005: 86)

Claramente, Camilo Castelo Branco entra num jogo com o leitor ao equiparar o narrador ficcional ao narrador histórico. Identifica em ambos uma referência clara à voz autoral e, narrador feito autor, trata Calisto Elói como uma figura histórica. Só que também aqui funciona a *distinção* de Cohn: é que Camilo refere o «demónio da verdade» para dizer que não pode deixar de referir que Calisto Elói «adulterou em pensamento», assumindo assim os pressupostos de um «historiador sincero» relativamente a uma personagem que não é histórica. E veja-se mais: Calisto Elói adulterou em pensamento. É pois o acesso à consciência (a distinção da ficcionalidade em Cohn) que desmascara a postura *historiográfica* do narrador, justamente porque se se guiasse pelo «demónio da verdade» também ele, como Herculano quanto ao milagre de Ourique, não poderia ter acesso às «cavernas do coração humano». Se este jogo cumprisse toda a sua plenitude, tal como Herculano não descreve as visões de D. Afonso Henriques na batalha de Ourique, também o narrador de *A Queda dum Anjo* não poderia descrever as visões adúlteras de Calisto Elói em Lisboa. Ao comparar o incomparável, Camilo assume de forma irónica a tenção entre historiografia e ficção também sentida por Eça em reacção à obra *A Vida de Nun'Álvares*.

A tendência antiga para ficcionalizar personagens históricas foi acompanhada na contemporaneidade por uma tendência para historiografar personagens fictícias, se é que me posso expressar desta maneira. Ou talvez não possa: de facto não falamos de *tendência*, mas sim de *excepção*.

Cohn apresenta apenas um caso: *Marbot*, de Hildesheimer. Nesta obra, o autor trata Marbot, personagem fictício, tal como faria para qualquer figura histórica. Por outras palavras, nunca acede à vida interior de Marbot e vai descrevendo a sucessão



cronológica de acontecimentos do nascimento à morte, tal como faria qualquer biógrafo. Aliás, como nos diz Cohn, «Hildesheimer's game is his pretended ignorance of Marbot's psyche [...] his biographer refuses to force his way in by illegitimate – read fictional – means» (Cohn, 1999: 82). Parece-me no entanto que a ignorância do narrador em relação à consciência de Marbot não é fingida (*pretended*), pois se de facto não a expressa, ela não existe. Dizer o contrário seria concordar com aqueles que dizem que o narrador onisciente (e de certa forma confundindo-o com o autor) sabe mais do que o que está no próprio texto<sup>24</sup>.

De qualquer forma, este caso limite prova que, ao assumir o código historiográfico, Hildesheimer sente a necessidade de refrear a representação da consciência, justamente porque não seria verosímil aceder à consciência de uma figura histórica (tal como Eça havia apontado a Oliveira Martins), ainda que aqui Marbot tenha tanto de histórico como Dom Quixote. Ou seja, «he tells us only what a biographer can plausibly know about his subject» (Cohn, 1999: 84).

Neste sentido, Cohn reforça a sua posição de que, embora existam charneiras como a obra *Marbot*, se pode identificar a ficcionalidade através da representação da consciência:

To deepen this perspective still, imagine for a moment the unimaginable: what the fictional lives of memorable characters would be like if their authors had treated them in the manner Hildesheimer treats Marbot – the lives, say, of Stephen Dedalus, Raskolnikov, Isabel Archer, Emma Bovary, Aschenbach. Without episodes packed with their gestures and words, without moments of lonely self-communion minutely tracing spiritual and emotional conflicts, these characters would no doubt never have come to life or become engraved in our reading memories. (Cohn, 1999: 84)

Entre nós, embora bastante mais tarde, Mário Cláudio segue o jogo de Hildesheimer na sua obra *Tiago Veiga*. Tal como Hildesheimer, «distinctively nonfictional (historiographic) discourse narrates the life of a fictional figure» (Cohn, 1999: 85).

---

<sup>24</sup> Permita-se-me um exemplo insuficiente e típico da minha geração (com todos os seus defeitos, eu sei): ao dizer que Dumbledore é homossexual, J.K. Rowling imiscui informação que está fora do texto, sobrepondo-se como autora ao próprio narrador. Acontece que como autora, a não ser que reescreva toda a obra, não tem autoridade para sentenciar sobre características extratextuais de determinada personagem, uma vez que a personagem não é mais do que isso: texto.

Isto leva Cohn a crer que embora não exista uma característica objectiva e única que defina a literariedade (veja-se a frase de John Searle), a consciência pesa certamente nessa definição. Em casos como os apresentados, a representação da consciência é talvez o *match point* da ficcionalidade, pois decide o jogo num momento chave em que a vitória tanto poderia pender para um lado como para outro.

Dito isto, Cohn divide a sua obra entre consciência representada na primeira pessoa e consciência representada na terceira pessoa. Quanto à última (que veremos com mais detalhe), especifica, definindo três tipos de representação:

A - Psico-narração (*psycho-narration*).

B - Monólogo citado (*quoted monologue*).

C - Monólogo narrado (*narrated monologue*).

Curiosamente, Cohn diz que «the study of techniques for rendering consciousness has focused almost exclusively on third-person narrative texts» (Cohn, 1978: 14). Isto deve-se talvez à maior parecença que a narrativa na primeira pessoa oferece da realidade, pelo que não se afigura tão surpreendente que o narrador participante consiga aceder à *sua própria* consciência. Não é uma invasão, como acontece no narrador de terceira pessoa, mas sim uma confissão. Ora, parece-me que apesar de tudo nessa *confissão* não deixa de ser necessário representar a consciência, mesmo que seja a sua própria: «The fact that autobiographical narrators also have inner lives (their own past inner lives) to communicate has passed almost unnoticed.» (Cohn, 1978: 14) Aliás, isto já havia sido intuído por Lodge, como referimos no ponto anterior.

Contudo, os tipos de representação abordados por Cohn mantêm-se na primeira pessoa, embora com alterações:

The same basic types of presentation appear, the same basic terms can apply, modified by prefixes to signal the modified relationship of the narrator to the subject of his narration: psycho-narration becomes self-narration (on the analogy with self-analysis), and monologues can now be either self-quoted, or self-narrated. (Cohn, 1978: 14)

Mesmo que os tipos apresentados por Cohn se mantenham, a verdade é que existe uma razão lógica para dividir o estudo em primeira e terceira pessoa, caso contrário: «If it were merely a matter of surveying an analogous territory in which “he thought” is placed by “I thought”, the bipartite division of my study into third- and first-person narrative forms would lead to nothing but redundancies.» (Cohn, 1978: 14) Ao

narrar um acontecimento passado<sup>25</sup> em que o narrador tenha sido interveniente, como que o próprio cria um outro e dá-se uma mudança significativa de relação entre si e si mesmo: «It stems from the altered relationship between the narrator and his protagonist when that protagonist is his own past self.» (Cohn, 1978: 15) Esta mudança de relação, segundo Cohn, determina que um narrador deste tipo dê mais importância aos efeitos que os acontecimentos exteriores têm em si mesmo do que à importância intrínseca desses acontecimentos. Estamos perante um movimento de assimilação: «The narration of inner events is far more strongly affected by this change of person than the narration of outer events.» (Cohn, 1978: 15)

Quando lida neste contexto, mais do que a narrativa objectiva de um crime, *A Confissão de Lúcio* é a expressão de um estado de espírito. O narrador deseja contar a sua história, rememora-a volvidos dez anos, mas considera-a tão absurda que contá-la resulta em inverosimilhança, mesmo que a narrativa seja absolutamente concordante com aquilo que o narrador viu e, mais do que isso, com aquilo que o narrador sentiu:

Mas ponhamos termos aos devaneios. Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara de factos. E, para a clareza, vou-me lançando em mau caminho – parece-me. Aliás, por muito lúcido que queira ser, a minha confissão resultará – estou certo – a mais incoerente, a mais perturbadora, a menos lúcida. (Sá-Carneiro, 1961: 17)

É por ter as portas abertas à sua consciência, e por contar a história em concordância com essa consciência, que o crime de Lúcio parece inverosímil, até para o próprio. Só o vemos através dos seus olhos, e os seus olhos viram uma mulher desaparecer como que dissolvida no ar («Marta, essa desaparecera, evolara-se em silêncio, como se extingue uma chama...» [Sá-Carneiro, 1961: 151]).

O narrador na primeira pessoa discorre num longo monólogo que é em certos aspectos parecido com um longo diálogo entre ele e o leitor. O que distinguirá uma narrativa como a de Mário de Sá-Carneiro, que é assumida como uma confissão (ao leitor), e *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, em que Marlow confessa a sua história a uma audiência ficcional? O narrador na terceira pessoa quase não está presente, a não

---

<sup>25</sup> Isto assumindo a necessidade do passado narrativo, como Barthes: «Portanto o passado narrativo faz parte de um sistema de segurança das Belas-Artes. Imagem de uma ordem, constitui um desses numerosos pactos formais estabelecidos entre o escritor e a sociedade, para a justificação de um e para a serenidade do outro. O pretérito perfeito simples *significa* uma criação: isto é, assinala-a e impõe-na.» (Barthes, 1989: 33)

ser para enquadrar Marlow e a sua história, que assume desde logo o centro da narrativa:

“Não vos quero maçar muito com a minha experiência pessoal”, começou ele, pondo a nu, com esta observação, a incapacidade de muitos contadores de histórias que parecem tantas vezes ignorar os interesses do seu público, “mas, para compreenderem o efeito que aquilo teve em mim, deverão saber como fui lá parar, o que vi, como subi aquele rio até ao sítio onde encontrei aquele pobre homem.” (Conrad, 2008: 34)

Cohn diz-nos que esta mudança substancial de perspectiva (entre primeira e terceira pessoas) «alters the function of the three basic techniques in autobiographical narration» (Cohn, 1978: 15) e como tal dedica-lhe toda a segunda parte da sua obra. Mas repare-se que as técnicas se mantêm, apesar das mudanças nas suas funções. Assim, uma vez que pretendo conhecer um pouco melhor as próprias técnicas e o espaço escasseia, fiquemo-nos pelo narrador na terceira pessoa.

O adjectivo «transparente» no título da obra *Transparent Minds* realça a importância das próprias técnicas textuais que possibilitam «a fictional text to penetrate to the silent thoughts and feelings of its characters, artifactually traversing a visual barrier that remains forever closed to real eyes in real life» (Cohn, 1999: 174). Vejamos como se opera esta transparência ponto a ponto, quanto ao narrador na terceira pessoa.

#### A.

Inicialmente esta técnica foi classificada como *descrição omnisciente* ou *análise interna*, mas Cohn considerou estas designações insuficientes. Por um lado, *descrição omnisciente* alcança muito mais significados do que apenas a descrição da vida interna das personagens; por outro, *análise interna* «implies a process occurring *in*, rather than *applied to*, a mind» (Cohn, 1978: 11). Isto parece indicar que a psico-narração é mais abrangente do que uma mera *tradução*, ou *exposição*, dos pensamentos das personagens de maneira indirecta através da narrativa.

O neologismo *psico-narração*, criado pela própria Dorrit Cohn, prevê não só o conteúdo mental das personagens como também a intervenção do narrador (não é pois simples sinónimo de monólogo interior), tal como resume McHale:

In the analysis of third-person texts, authorial narration about characters' consciousness (commonly called «omniscient description» or «internal analysis»; Cohn proposes the term «psycho-narration») has always been the poor relation, neglected in favor of the more glamorous, more mimetic techniques of quoted interior monologue and narrated monologue.» (McHale, 1981: 186)

Cohn aponta o surgimento deste recurso nos finais do século XIX e confirma algumas considerações tecidas por Lodge no seu ensaio:

This pattern dominates the third-person novel well into the nineteenth century. While prolonged inside views were largely restricted to first-person forms, third-person novels dwelt on manifest behavior, with the characters' inner selves revealed only indirectly through spoken language and telling gesture. (Cohn, 1978: 21)

A anterior ausência de psico-narração, que Cohn identifica com uma tendência dramática<sup>26</sup> da literatura narrativa de boa parte do século XIX, expressa-se num narrador constantemente em fuga. Um narrador que não se prende com uma personagem e com o seu *cenário interior*, mas sim com várias personagens e vários *cenários exteriores*. Em suma, utilizando a expressão de Cohn, trata-se de um narrador hiperactivo (cf. Cohn, 1978: 21).

Embora possa ser facilmente confundível com o discurso indirecto livre, a psico-narração é um conceito bastante mais abrangente:

As we have already seen, one of the most important advantages of psycho-narration over the other modes of rendering consciousness lies in its verbal independence from self-articulation. Not only can it order and explain a character's conscious thoughts better than the character himself, it can also effectively articulate a psychic life that remains un verbalized, penumbral, or obscure. (Cohn, 1978: 46)

Nos primeiros romances que recorrem à psico-narração, diz-nos Cohn que o narrador assume a perspectiva de determinada personagem, mas mantém inalterado (ou pelo menos quase inalterado) o seu próprio estilo. Entre muitos outros, Cohn serve-se do exemplo paradigmático da obra *What Maisie Knew*, de Henry James. Ao acompanhar o crescimento de Maisie, o romance ilustra a consciência desta personagem ao longo de várias fases de desenvolvimento. Isto levar-nos-ia a crer que, tal como

---

<sup>26</sup> No sentido de se assemelhar à dramatologia.

acontece no discurso indirecto livre, algumas particularidades da personagem, por exemplo o vocabulário, seriam assimiladas pelo narrador. O passo escolhido por Cohn demonstra que tal não é o caso:

She had conceived her first passion, and the object of it was her governess. It hadn't been put to her, and she couldn't, or at any rate didn't, put to herself, that she liked Miss Overmore better than she liked papa; but it would have sustained her under such an imputation to feel herself able to reply that papa too liked Miss Overmore exactly as much. He had particularly told her so. Besides she could easily see it. (James, apud Cohn, 1978: 47)

Aqui, tal como refere Cohn, apenas «papa» pertence a uma criança como Maisie. Tudo o resto é uma visão altamente conceptualizada daquilo que uma criança sentiria ou intuiria naquelas condições. O próprio narrador desenvolve a intuição da personagem, pondo-a nas suas palavras. Isto exemplifica o processo de aplicação ao invés de extracção expresso na frase que há pouco citei (cf. Cohn, 1978: 11).

Curiosamente, uma vez que o romance acompanha o crescimento de Maisie, o discurso do narrador vai aproximando-se cada vez mais daquilo que seria expectável, esbatendo-se a clara distância da primeira citação.

Neste contexto, a psico-narração trai a personagem no acto de lhe fazer jus. Ao não assumir a linguagem da personagem, ao apresentar uma versão melhorada da consciência (veja-se Maisie), o narrador aprofunda o conhecimento que o leitor tem das personagens, embora comunique com ele «behind his character's back» (cf. Cohn, 1978: 25).

Com o passar do tempo, à medida que cresceu o interesse dos romancistas na vida interior das personagens e em narrar, mais do que os acontecimentos exteriores, o efeito que esses acontecimentos exteriores surtem nas personagens, a psico-narração aproximou-se cada vez mais da consciência das personagens, deixando de ser possível em alguns casos discernir entre o discurso que pertence ao narrador e aquele que pertence às personagens. Dá-se neste contexto um movimento dominante de *consonância*, mas também por outro lado de *dissonância* em relação à aproximação do narrador da vida interior das personagens. Cohn descreve este movimento da seguinte maneira:

In psychological novels, where a fictional consciousness holds center stage, there is considerable variation in the manner of narrating this consciousness. These variations range between two principal types: one is dominated by a prominent narrator who, even as he focuses intently on an individual psyche, remains emphatically distanced from the consciousness he narrates; the other is mediated by a narrator who remains effaced and who readily fuses with the consciousness he narrates. (Cohn, 1978: 26)

Cohn apresenta as obras *Retrato do Artista quando Jovem*, de James Joyce, e *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, como dois exemplos clássicos de ambos os lados deste movimento.

A obra de Joyce ilustra magistralmente o narrador que se aproxima de tal maneira da consciência da personagem principal que não é possível distinguir um do outro com eficácia: «there is a striking absence here of the more obvious signs of disparity between the narrating and the figural consciousness: no gnomic present statements, no speculative explanatory commentary, no distancing appellations.» (Cohn, 1978: 31) É pois na psico-narração que se expressa a corrente de consciência, sendo este um dos verdadeiros paradigmas da coesão entre narrador e personagem.

Embora trate igualmente da vida interior de uma única personagem, para mais a vida interior de um artista (tal como em Joyce), a obra de Mann opta por um maior distanciamento do narrador, que se mantém autónomo – como que identificado com a voz autoral –, quer pelo uso diferenciado de vocabulário, quer pelo recurso a pontos de vista que são notoriamente contrários aos de Aschenbach, como que contrariando-o:

This perceptible hiatus between the narrator's and the character's idioms is one of the clearest signs of authorial orientation in the description of inner events.

This stylistic features all point in one direction: the narrator's superior knowledge of the character's inner life and his superior ability to present it and assess it. (Cohn, 1978: 29)

Estes dois exemplos provam que a psico-narração, ao contrário do monólogo citado e do monólogo narrado, tem uma flexibilidade muito maior e possibilita um acesso prolongado à consciência das personagens, já que «in quoted and narrated monologues the rendering of consciousness is temporally restricted to the sequential instants of silent locution, the time of narration roughly coinciding with the narrated time» (Cohn, 1978: 33-34). Por fundir-se com a própria narração, este recurso permite um acesso sem restrições à vida interior das personagens.

De resto, embora mais abrangente, a psico-narração segue princípios semelhantes aos do discurso indirecto livre (*monólogo narrado* na terminologia de Cohn): «A typical passage of psycho-narration in a narrator-oriented novel starts with a brief sentence or two in the past, followed by several longer and more elaborate sentence in the present.» (Cohn, 1978: 23)

## B.

O monólogo citado é talvez a técnica mais elementar na representação da consciência e por isso mesmo a mais fácil de explicar – mas também uma das que apresenta mais contradições. No contexto narrativo, a voz da personagem apresenta uma clara distanciamento do narrador, que a acompanha sem se misturar:

A monologist in a third-person context is not the uniquely dominant voice in the text we read. He is always more or less subordinated to the narrator, and our evaluation of what he says to himself remains tied to the perspective (neutral or opinionated, friendly or hostile, emphatic or ironic) into which the narrator places him for us. (Cohn, 1978: 66)

Apesar de distante, o narrador não deixa de intervir, como se vê pela citação, pois estabelece o contexto do monólogo. Isto é, ao introduzir e ao fechar o monólogo, o narrador tem muitas vezes oportunidade de se distanciar ou aproximar da visão da personagem, melhor, tem oportunidade de orientar essa visão dentro do contexto mais abrangente do romance.

Seja o narrador mais harmónico ou mais distónico em relação à voz interior da personagem, a disparidade entre estatutos está apesar de tudo sempre presente, mesmo quando o autor decide livrar-se da convenção das aspas: «Depending on the dosage of irony and sympathy, the conjunction can range from dissonance to harmony between the narrating and the figural voices, even within a single work.» (Cohn, 1978: 68-9)

No fundo falamos sempre de convenções criativas, como diria Barthes (cf. Barthes, 1989: 31-38). Enquanto convenção criativa, o monólogo é bastante parecido com o diálogo, porque «just as dialogues create the illusion that they render what characters “really say” to each other, monologues create the illusion that they render what a character “really thinks” to himself» (Cohn, 1978: 76).



Ora aqui levantam-se as seguintes perguntas (já que se fala de *ilusão*): neste contexto, até que ponto o diálogo difere verdadeiramente do monólogo? Porque é que expressar a um terceiro o que se está a sentir e a pensar é diferente de expressar exactamente o mesmo na intimidade?

O exemplo de *A Morte de Ivan Ilich* destacado por Cohn talvez sirva para ilustrar o que pretendo dizer:

«Maybe I did not live as I ought to have done», it suddenly occurred to him. «But how could that be, when I did everything properly?», he replied, and immediately dismissed from his mind this, the sole solution of all the riddles of life and death, as something impossible. (Tolstói, apud Cohn, 1978: 69)

Cohn utiliza este passo para marcar a distanciação entre personagem e narrador. Através da psico-narração da frase final, o narrador demonstra-se sabedor daquilo que não está ao alcance da personagem (a personagem não sabe que fala da solução para «all the riddles of life and death», apenas o intui). No entanto, esta citação demonstra também que o monólogo citado, em essência, não difere do diálogo. Em que medida é que a pergunta «But how could that be, when I did everything properly?» é diferente quando dita a si mesmo e quando dita a outrem?

Suponhamos duas personagens que se identifiquem como almas gémeas uma da outra, duas personagens que possam expressar tudo uma à outra tal como fariam a si mesmas na intimidade. Seria verosímil, neste sentido, que o que dissessem uma à outra fosse equivalente a uma espécie de monólogo? Não equivaleria o que dissessem uma à outra ao que dissessem a si mesmas?

Mesmo que tal não fosse o caso, mesmo que a expressão de pensamentos e sentimentos não fosse verdadeira (ou seja, mesmo que não correspondesse ao que a personagem de facto *pensa* sobre determinado assunto), o diálogo que as personagens mantêm não deixa de ser uma exteriorização de *pensamentos* e *sentimentos* que advêm naturalmente da sua vida interior. Não se trata, claro, de uma expressão sem filtro da vida interior, sem conhecimento pré-adquirido de que essa vida interior está a ser expressa *aqui e agora* – o pacto de evocação<sup>27</sup> está presente. Mas não se passará também o mesmo no monólogo? Não é o monólogo uma forma conceptualizada de expressão de pensamentos, tal como o é o diálogo? Ao seguir praticamente os mesmos

---

<sup>27</sup> Chamo-lhe assim porque não encontrei expressão melhor. Por isto entendo o conhecimento tácito da convenção retórica inerente à literatura.

pressupostos na ausência, enquanto o diálogo o faz na presença, o monólogo não deixa de representar, na literatura, uma forma de diálogo, ainda que consigo mesmo.

Claro que se poderia perguntar: e então a narrativa na primeira pessoa? Penso que são casos de todo incomparáveis. Primeiro, no monólogo mantém-se o estatuto do narrador separado do estatuto da personagem; segundo, apesar de o narrador na primeira pessoa, em teoria, discorrer num longo monólogo, o conteúdo é muito mais abrangente. Mesmo Joyce não se atreveu a contar uma história apenas através do monólogo, embora incorpore de tal maneira o monólogo nas suas personagens a ponto de ser indiscernível do narrador – configurando aquilo que Cohn classificou de psico-narração e não já apenas simples monólogo.

Cohn responde à parecença entre monólogo e diálogo da seguinte maneira:

But if the quoted-monologue technique implies the mimesis of a real language, the model for that language in the real world is strangely elusive. Unlike fictional dialogue, which imitates a readily observable aspect of human behavior, fictional monologue purports to imitate a concealed linguistic activity whose very existence cannot be objectively attested. (Cohn, 1978: 77)

A autora opõe os dois, diálogo e monólogo, numa perspectiva de referencialidade. Diálogo: mimese de um facto observável do comportamento humano; monólogo: mimese de uma linguagem que, embora real (a voz interior), não é observável, por isso mesmo *intangível*. Parece-me no entanto que em ambos os casos estamos a falar de ficção e nada mais. Ou seja, diálogo e monólogo são autónomos na sua própria auto-referencialidade, não dependem do quão se aproximam ou afastam de um modelo que é real, ou, mais do que real, que é comprovável.

Por outro lado, em ficção, parece-me tão legítimo (ou verosímil) aceder à voz interior de uma personagem como aceder a uma conversa que é feita a portas fechadas, sem a presença de um narrador na primeira pessoa que testemunhe. E assim, neste sentido, o monólogo passa a ser apenas um diálogo dito nas portas fechadas da consciência.

Cohn segue o seu raciocínio:

This does not mean, however, that inner language is purely imaginary: writers and readers alike know it exists [...] The *audition* of another voice in another head is one of the conventions of third-person fiction, and partakes in the larger convention of the

transparency of fictional minds. But the inner voice *itself* is a generally accepted psychological reality, and by no means a literary invention. (Cohn, 1978: 77)

Não interessa pois que a voz interior seja ou não imaginária, não interessa pois que o monólogo a represente.

O grande problema do monólogo, e em certa medida o diálogo também partilha desse problema, é que «many of our sensations when translated into ordinary language seem absolutely unreal» (Cohn, 1978: 77). Exigia-se uma comunhão maior entre personagem e narrador de modo a expressar nessa síntese uma gama mais ampla de possibilidades, de modo a construir uma estrutura mais abrangente para esbater os problemas representados pelo monólogo, uma vez que nem tudo o que é pensado e sentido pode ser expresso directamente pela personagem: «This “stuff” [conteúdo mental segundo William James] cannot be quoted – directly or indirectly; it can only be narrated.» (Cohn, 1978: 11)

A psico-narração consegue expressar o conteúdo mental, a vida interior das personagens, mas fá-lo por vezes de maneira demasiado subtil, por oposição ao monólogo que o faz por vezes de maneira demasiado directa. Cohn caracteriza assim o monólogo narrado (ou discurso indirecto livre) como «a kind of synthesis of antitheses» (Cohn, 1978: 98).

### C.

Cohn atribui a designação *monólogo narrado* ao discurso indirecto livre. Segundo Sharon Jackiw, esta designação adequa-se melhor à tradição anglo-saxónica, embora seja em essência o mesmo que discurso indirecto livre: «“Narrated monologue”, [...] provides a useful English term for *erlebte Rede* or *style indirect libre* [...]» (Jackiw, 1981: 118)

Este tipo de discurso, como já vimos na leitura de Lodge, transpõe para o narrador a voz das próprias personagens. Wood chama-lhe «partilha secreta» (cf. Wood, 2010: 24) em que se dá uma troca de vozes entre narrador e personagem: «Graças ao estilo indirecto livre, vemos as coisas através dos olhos e da linguagem das personagens, mas também através dos olhos e da linguagem do autor. Ocupamos a omnisciência e a parcialidade em simultâneo.» (Wood, 2010: 27) O raciocínio de Cohn vai também neste sentido, já que «far more than in ordinary narrative passages, their

language teems with questions, exclamations, repetitions, overstatements, colloquialisms. In short, neither the content nor the style of these sentences can be plausibly attributed to their narrators» (Cohn, 1978: 102).

O curioso é que o narrador traduz através do monólogo narrado um discurso que nunca existiu. A personagem nunca o disse, pelo que não se trata de uma simples paráfrase. Ao contrário do monólogo citado, que apresenta os pensamentos da personagem como se esta os vocalizasse (está claramente delimitado onde começa um e acaba outro), o monólogo narrado gera ele mesmo um discurso que é de partilha entre narrador e personagem.

Como já referi no primeiro ponto deste capítulo, Eça é um mestre no domínio do monólogo narrado, de tal maneira que emprega este mecanismo de forma claramente consolidada, porque recorrente. Vamos olhar para o texto. Estamos com Carlos da Maia aquando das primeiras visões de Maria Eduarda. O cenário é o Aterro:

Sentiu-se humilhado com este interesse romanesco que o trazia assim, numa inquietação de rafeiro perdido, farejando o Aterro, da Rampa de Santos ao Cais do Sodré, à espera de uns olhos negros e de uns cabelos loiros de passagem em Lisboa, e que um pacote da Royal Mail levaria uma dessas manhãs...

E pensar que toda essa semana deixara o seu trabalho abandonado sobre a mesa! E que todas as tardes, antes de sair, se demorava ao espelho, estudando a gravata! Ah, miserável, miserável natureza... (Eça de Queiroz, s.d.: 204-6)

O primeiro parágrafo pertence claramente à psico-narração – olha para dentro da personagem Carlos e di-lo expressamente: «sentiu-se». No segundo parágrafo encontramos o monólogo narrado no seu estado mais puro (repare-se que não há qualquer verbo que indique de onde provém a voz que o narrador reproduz).

Virginia Woolf utiliza por vezes o monólogo narrado da mesma maneira:

The beginning of the Woolf passage illustrates a different junction between narration and narrated monologue. In another standard pattern, a sentence of psycho-narration – «Their marriage was over, he thought, with agony, with relief» – shapes the transition from the preceding report to the narrated monologue, even as it sets the tone (of agony and relief) that reigns in Septimus' thoughts. (Cohn, 1978: 104)

Aliás, seria escusado discorrer numa lista repetitiva de exemplos porque o monólogo narrado segue quase sempre os mesmos pressupostos desde Flaubert, que o consolidou de forma definitiva:

The decisive turning-point for the narrated monologue came, of course, with Flaubert. Perceptive students of his style agree that his systematic employment of the *style indirect libre* is his most influential formal achievement. [...] After Flaubert, as Thibaudet remarks, the *style indirect libre* enters «into the common current of novelistic style, abounds in Daudet, Zola, Maupassant, everyone». (Cohn, 1978: 114)

De qualquer forma, vê-se pelas duas passagens que o monólogo narrado surge frequentemente em momentos de viragem, melhor, em momentos de auto-reflexão da personagem perante os acontecimentos, quer estes sejam recordados ou antecipados. O monólogo narrado como que revela uma «fictional mind suspended in an instant present, between a remembered past and na anticipated future» (Cohn, 1978: 126).

Por último, parece-me erróneo interpretar a psico-narração, o monólogo citado e o monólogo narrado como compartimentos que não se misturam ou comunicam entre si. Bem vistas as coisas, não só as três técnicas se misturam, como o monólogo narrado mistura em si as outras duas: «A typical narrated-monologue sentence stands grammatically *between* the two other forms, sharing with quoted monologue the expression in the principal clause, with psycho-narration the tense system and the third-person reference.» (Cohn, 1978: 105) Se tivermos em conta o exemplo de Joyce, cedo percebemos que estas três técnicas podem ser levadas a novos limites quando usadas em conjunto.

o

Tal como Lodge, Cohn nunca refere qual é o seu conceito de *consciência*. Sharon Jackwin realça esta particularidade ao escrever que Cohn «never undertakes to define, except by indirection, what she means by “consciousness”, a term she uses generally to denote the unspoken thoughts, perceptions, feelings and memories of the character in question» (Jacwin, 1981: 119). Deste modo, é o próprio texto que nos dá o conceito de consciência (*indirection*), ele não existe antes do texto e é apenas no texto que se verifica. Por outras palavras, a consciência surge como uma criação literária e

não necessita de ser reportada a algo exterior a ela – não só não necessita como seria muito difícil, ou mesmo impossível, tentar definir as origens de determinada referencialidade, como se de facto as personagens possuíssem mente, como se de facto existissem para além do texto, ou como se de facto o texto pudesse ser um correlato de um dado verificável.

É certo que Cohn, tanto pelo ano em que escreveu *Transparent Minds* como pelos seus interesses (*The Distinction of Fiction* já é de 1999), não tinha em mente, nem teria que ter, o conceito de consciência que nasce dos estudos científicos. Não quero afirmar isso, nem poderia fazê-lo. No entanto, a leitura de Cohn ilustra de forma mais extensiva como se produz a consciência das personagens, nomeadamente através da descrição mais inovadora da psico-narração. A sua leitura serviu para prosseguir na procura de uma suposta referencialidade, mas nem aí a encontrei.

Aliás, note-se que acabo de utilizar o termo *produz* e não *reproduz*. Dorrit Cohn também parece ter noção desta dicotomia ao atribuir à sua obra o subtítulo *Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction*, em vez de *Narrative Modes of Representing Consciousness in Fiction*. Assim, em ficção podemos encontrar uma produção de consciência que segue as suas próprias lógicas e os seus próprios conceitos, mas não uma reprodução da consciência *factual* – nem poderia ser esse o caso, visto que a consciência alargada é sobretudo produto de um relacionamento de imagens de si mesmo e do objecto apreendido, como vimos na primeira parte (cf. Damásio, 2000: 366), e por isso sobremaneira intransmissível<sup>28</sup>.

Neste contexto, quando se fala em consciência fala-se unicamente dos pensamentos e sentimentos das personagens, quer estes sejam auto direccionados, quer se direccionem a outrem, e quer estes sejam assumidos pelo narrador (psico-narração, monólogo narrado), ou pela personagem (monólogo citado). Apesar de estarmos perante algumas características inerentes à consciência autobiográfica, falamos apenas do seu pináculo, na forma já conceptualizada de transmitir a percepção do mundo interior:

Aquilo que foi a sua vida é-lhe disponibilizado, numa miscelânea rápida, através da recordação, e uma miscelânea daquilo que a sua vida pode ou não vir a ser, imaginada no passado ou na actualidade, também surge nesse momento. Está numa azáfama, um pouco por todo o lado e em diversas épocas da sua vida, passada e futura. (Damásio, 2010: 212)

---

<sup>28</sup> Poder-se-á transmitir algo que conceptualize essa consciência, mas a simples *transmissão* afigura-se sempre insuficiente.

Claro que neste sentido a consciência em literatura tem que se reportar a uma experiência que existe *a priori*, mas não deixa de ser evidente que a excede e que a transforma. Aliás, não seria literatura se não fosse transformação.

Damásio continua referindo que uma das características essenciais da consciência é a sua ligação a um centro constante, invariável (refere-se com certeza à interação do eu autobiográfico com o eu nuclear):

Mas o leitor – ou seja, o *eu* em si – nunca desaparece de vista. Todos estes conteúdos estão inextrincavelmente ligados a uma referência singular. Mesmo quando se concentra num qualquer acontecimento remoto, a ligação continua. O centro mantém-se firme. Trata-se de consciência de âmbito vasto, uma das maiores conquistas do cérebro humano e um dos traços distintivos da Humanidade. É este tipo de processo cerebral que nos trouxe, para melhor ou pior, até ao ponto civilizacional em que nos encontramos. *É este o tipo de consciência ilustrado pelos romances, pelos filmes e pela música, e consagrado pela reflexão filosófica.* (Damásio, 2010: 212 [sublinhado meu])

Uma vez que falamos de referencialidade, como se pode dizer que existe em determinado romance um *centro de consciência*? O que quererá isso dizer? A personagem é o centro constante da sua própria consciência? E como podemos entender o adjectivo *constante* neste contexto? O narrador não poderá também ser o centro constante da consciência da personagem? Como estabelecer fronteiras e apontar origens? A consciência alargada, sob o ponto de vista literário, não será tão-somente sinónimo de pensamento? E porque é que esse pensamento é propriedade da personagem, e não a própria matéria que a constitui? Ou seja, é possível retirar a reprodução do pensamento e manter a personagem, como se esta tivesse vida autónoma e *constante* para além do texto que a constitui? Perguntas desta natureza traduzem oposições a meu ver inconciliáveis.

Embora em apenas mais uma ocasião, Damásio tenta relacionar mais especificamente as suas conclusões com a literatura, apontando uma dicotomia entre a corrente de consciência e o solilóquio (na sequência da frase supra destacada):

Por último, a definição não se refere à consciência no sentido coloquial da «corrente da consciência» de James. A expressão é muitas vezes usada para significar o conteúdo simples da mente no decurso do seu fluxo temporal, como a água no leito de um rio, e

não o facto de esse conteúdo incorporar aspectos mais ou menos subtis da subjectividade. (Damásio, 2010: 201-2)

Se falamos de *fluxo mental*, falamos consequentemente de subjectividade (aliás, como está subentendido na sua investigação [cf., por exemplo, Damásio, 2010: 252]). As próprias imagens mentais são subjectivas e só podem ser interpretadas e comunicadas do ponto de vista particular de um eu, mesmo que esse eu seja uma personagem e mesmo que a personagem partilhe características com o narrador. Ou seja, não falta subjectividade, muito embora, sob outra perspectiva, a noção de corrente de consciência não esteja de acordo com as conclusões de Damásio, que sugere como já vimos a utopia das «bandas paralelas» como a melhor forma de reproduzir a consciência (cf. Damásio, 2000: 31). Acontece que neste caso Damásio não contesta a noção de corrente, mas sim a noção de subjectividade do eu nessa corrente. Isto é, mais do que a disposição das imagens, parece ser a perspectiva do eu, e a consequente subjectividade, que leva Damásio a determinar a verosimilhança de determinado tipo de consciência na literatura, como se percebe no decorrer do seu raciocínio:

As referências à consciência no contexto dos solilóquios de Shakespeare ou de Joyce utilizam muitas vezes esta visão mais simples de consciência. Porém, é óbvio que os originais autores exploravam o fenómeno no seu sentido abrangente, escrevendo a partir da perspectiva do eu de um personagem, a tal ponto que Harold Bloom sugeriu que Shakespeare pode ter sido o responsável pela introdução do fenómeno da consciência na literatura. (Considere, no entanto, a asserção alternativa e absolutamente plausível de James Wood de que a consciência terá, sim, entrado na literatura através do solilóquio, mas muito antes – através da oração, por exemplo, e na tragédia grega.) (Damásio, 2010: 201-2)

Como podemos preterir a corrente de consciência, por exemplo tal como ocorre em Joyce, em detrimento de qualquer solilóquio de Shakespeare? Não será a obra de Joyce mais narrada através dos olhos de um eu do que a ocorrência necessariamente isolada do solilóquio em Shakespeare?



Não contesto que a consciência se possa ter expressado num primeiro momento através do solilóquio<sup>29</sup>, mas parece-me errado não aceitar os romances de Joyce como uma das expressões mais relevantes da vida (ou voz) interior.

Agora outra questão: em que medida os estudos da consciência levados a cabo por Damásio contribuem para uma nova perspectiva da consciência em literatura? Uma vez que apenas a consciência alargada é perceptível e não depende das ferramentas da neurociência para o seu conhecimento, não será legítimo dizer que já tínhamos percepção clara dela antes de sabermos da existência do proto-eu, do eu nuclear e do eu auto-biográfico? Assim, não será também legítimo dizer que, a haver referencialidade literária em relação a algum tipo de consciência, seria sempre do seu pináculo, ou seja, não será legítimo dizer que surge sempre em relação à consciência alargada que é intuitivamente conhecida? E não seria também legítimo dizer que consciência, nesse contexto intuitivo, é apenas sinónimo do fluxo de pensamentos e sentimentos, seja qual for a forma que eles assumem? Damásio aceita esta perspectiva quanto à consciência alargada:

O fluxo move-se para a frente no tempo, depressa ou devagar, de forma ordeira ou sobressaltada e, algumas vezes, avança não apenas numa sequência mas em várias. Outras vezes, as sequências ocorrem, convergente ou divergentemente, e algumas vezes sobrepõem-se. O *pensamento* é uma palavra aceitável para traduzir um tal fluxo de imagens. (Damásio, 2000: 363)

Para além disto, estamos perante uma problemática na minha perspectiva irresolúvel: corresponder um conceito que advém de um estudo aprofundado num campo tão complexo como a neurociência a uma intuição acessível a todos que, embora integrante na investigação de Damásio, representa apenas a premissa da qual ele parte – lembro o espanto inicial aquando da aterragem em Los Angeles –, e não a conclusão à qual ele chega. Damásio não conclui que a consciência alargada tem esta ou aquela disposição, conclui que se baseia neste ou naquele factor.

---

<sup>29</sup> Apesar de considerar que a fronteira que diferencia o solilóquio do diálogo é ténue, mesmo tendo em conta considerações como as de James Wood: «A consequência mais óbvia é a de que o solilóquio já não tem de ser transmitido em voz alta, podendo aproximar-se mais da verdadeira voz interior. O herói liberta-se da tirania da eloquência necessária; passa a ser um homem vulgar.» (James Wood, 2010: 164-5) Quererá isto dizer que o solilóquio se desfaz de qualquer característica retórica e passa a ser uma reprodução directa, sem a «eloquência necessária», da voz interior da personagem? Mas não é o solilóquio, tal como o diálogo, apenas linguagem? E não é a linguagem uma convenção? Porque é que um é mais convencional do que o outro, porque é que um acede mais directamente a um mundo interior, mundo interior esse que só existe no acto de o evocar?

Penso que aqui convém voltar a Lodge. Como vimos, apesar de Lodge se basear no pressuposto de que os estudos da consciência possibilitam uma nova perspectiva literária da consciência (cf., por exemplo, Lodge, 2009: 21 e 47), cedo percebemos que a análise que faz da produção da consciência no romance é no fundo muito semelhante à análise narratológica de Dorrit Cohn, autora que naturalmente não tinha qualquer intenção de relacionar os dois campos. Isto prova que não é preciso ter em conta os estudos da consciência para chegar a conclusões muito semelhantes. Aliás, parece-me provável (para não dizer indispensável...) que Lodge tenha lido Cohn ou qualquer outro narratologista de relevo, embora não o revele em nenhum momento do ensaio. De facto, Lodge aborda a consciência de forma essencialmente narratológica.

Penso que no fundo estamos sempre perante a mesma questão vista sob prismas diferentes: Cohn afirma que «the minds of imaginary figures can be known in ways that those of real persons can not» (Cohn, 1999: 118), dando a entender tacitamente que a mente das personagens fictícias não é de facto mente, caso contrário não seria visível, tal como acontece com as mentes reais. Trata-se sempre de discurso que não traduz algo que exista supostamente fora dele. Os pensamentos e sentimentos das personagens existem no seu próprio dizer.

Um último exemplo desta intraduzibilidade, ou da possibilidade de superar e transformar a mera referencialidade. A cadela Laska já é velha, mas acompanha Lévine em todas as suas caçadas. No meio de uma dessas jornadas, Lévine conversa com Stepan Arkéditch, distraíndo-se da caça. Para surpresa do leitor, o narrador desvia a atenção dos dois amigos, focando a história na própria Laska:

- Que dizes tu! – gritou Lévin. – Muito doente? Que tem ela? Como é que ela...

Enquanto eles assim falavam, Laska, espetando as orelhas, olhava para o céu e depois para eles com ar reprovador.

«Arranjaram uma boa altura para conversar – pensava ela. – Vem uma a voar... Lá está ela. Deixam-na escapar...», pensava Laska. (Tolstói, 2006: 174)

Se a literatura fosse apenas *representação*, seria admissível representar a consciência de um cão, quando ela não existe enquanto autobiográfica?

Chegados a este ponto, uma vez que se torna difícil delimitar a possibilidade de representação da consciência na literatura sob o ponto de vista do texto, talvez seja possível prosseguir noutra perspectiva: a da leitura. Dedico a terceira e última parte desta dissertação a explorar algumas possibilidades desta nova perspectiva.

## *Pairando sobre o texto*

(a consciência lida)

Penso que uma boa maneira de prosseguir nesta terceira e última parte é abrir o jogo, continuar o «relato da busca»<sup>30</sup> narrando os passos que dei até aqui e prevendo os que ainda darei. Foi a leitura de Lodge que primeiro me alertou para a possibilidade de estabelecer paralelos entre campos tão díspares como os estudos da consciência e a literatura. Lodge propunha um exercício interdisciplinar que me fascinou tanto quanto suscitou desde logo muitas reservas. Atraía-me, mas ao mesmo tempo afastava-me.

Um dos autores centrais no qual Lodge se baseia é António Damásio, pelo que decidi dedicar a primeira parte ao seu conceito de consciência e só depois embarcar na análise de Lodge. No entanto, a leitura do ensaio «A Consciência e o Romance» revelou-se insuficiente por um motivo principal: embora inicialmente estabelecesse como objectivo relacionar os dois campos (cf. Lodge, 2009: 21), Lodge cedo prossegue o ensaio esquecendo os estudos da consciência e dedicando-se em exclusivo à representação da consciência tal como ela pode ser encontrada na narratologia.

Assim, afigurava-se essencial prosseguir recorrendo a um autor que se assumisse de facto dentro da narratologia e ao mesmo tempo se dedicasse em exclusivo à consciência. Esse autor foi Dorrit Cohn. Percorrido este caminho pendular entre as duas disciplinas, havia chegado a altura de concluir se de facto seria possível estabelecer a analogia sugerida por Lodge. Como vimos, considero que as reservas que essa analogia levanta são grandes de mais para serem ignoradas, e minam-na pela base.

Ora, se me deparara com esta conclusão, que proposta apresentar de modo a manter uma analogia interdisciplinar? Ou seja, como respeitar a intuição de Lodge ainda que discordando das suas ilações? Como me desviar do beco sem saída, se é que chegara a um?

Pareceu-me que o problema essencial residia não na premissa, mas na abordagem a essa premissa. E a abordagem residia sobretudo no texto. Se encontrar características da consciência tal como ela é entendida por neurocientistas como

---

<sup>30</sup> Eco sugere que todos os trabalhos científicos devem ser encarados como «uma espécie de investigação de um crime» (Eco, 2012: 13), descrevendo a lógica que leva à busca do perpetrador. Decidi seguir-lhe o exemplo neste breve ponto de situação.

Damásio se afigurava neste aspecto problemático, porque não prosseguir – melhor, concluir – focando-me na experiência da leitura? Nesse caso não me depararia com o problema da representatividade e poderia fazer analogias mais alargadas na medida em que alguns dos conceitos presentes em Damásio que não faziam sentido numa análise focada na representação textual da consciência poderiam ser retomados numa análise focada na leitura.

Mas como o fazer? Seguindo uma vez mais o exemplo de Lodge. Como já avancei na segunda parte, Lodge intui a existência literária de *qualia*, embora encare de novo a literatura como reportório desses estados qualitativos da experiência. Para isso, alega que a metáfora e o símile são as figuras de estilo por excelência para expressar os *qualia*. Decidi então concluir dedicando-me a esse tema.

Havia encontrado pois a linha condutora da terceira parte, tendo-a dividido em cinco pontos dos quais muito ficaria necessariamente por dizer, conforme segue:

1 – Conceito de *qualia*.

2 – *Qualia* como metáfora?

3 – Se a memória é uma *experiência física* que se assemelha à apreensão dos objectos, será legítimo abordar a leitura como uma experiência semelhante à real?

4 – Neste sentido, em que medida é que o texto corresponde a um objecto?

5 – Enquanto experiência, existirão *qualia* na leitura?

## 1.

Antes do mais, a palavra *qualia*<sup>31</sup> provém obviamente do latim e, segundo Dennet, é um termo pouco familiar «for something that could not be more familiar to each of us: *the ways things seem to us*» (Dennet, 1993b: §1 [itálico do autor]). Dennet prossegue usando o exemplo de um copo de leite ao pôr-do-sol: «*the way it looks to you* – the particular, personal, subjective visual quality of the glass of milk is the *quale* of your visual experience at the moment.» (Dennet, 1993b: §1)

O primeiro autor a usar este termo foi Clarence Irving Lewis na obra *Mind and the World Order*, classificando-o da seguinte maneira:

---

<sup>31</sup> Nominativo do plural de *qualis*, *quale* definido no *Dicionário de Latim-Português* da Porto Editora como «qualidades dos seres» (p. 561).

There are recognizable qualitative characters of the given, which may be repeated in different experiences, and are thus a sort of universals; I call these “qualia”. But although such qualia are universals, in the sense of being recognized from one to another experience, they must be distinguished from the properties of objects. Confusion of these two is characteristic of many historical conceptions, as well as of current essence-theories. The quale is directly intuited, given, and is not the subject of any possible error because it is purely subjective. (Lewis, 1929: 121)

Na percepção do objecto não vemos apenas (ou cheiramos, ou saboreamos, etc.) aquilo que ele é, sentimos aquilo que ele é para nós. Este *como ele é para nós* não corresponde às características do objecto em si, corresponde sim à nossa experiência do objecto que pode ser, e certamente é, diferente de pessoa para pessoa. A percepção será sempre diferente não porque as características do objecto mudem de olho para olho (embora, em circunstâncias anómalas isso também possa acontecer), mas porque a maneira de sentir essas características muda de pessoa para pessoa.

Suponhamos de novo a rosa da primeira parte. Os nossos narizes e olhos possuem os mesmos mecanismos para captar o cheiro e a cor da rosa. No entanto, não os apreendemos da mesma forma – podemos até dizer que existe uma rosa pública e várias rosas privadas, tantas quantas as experiências. O objecto-rosa em si é partilhável, assume a mesma forma a todas as pessoas que o captam. Pode ser dado à experiência de várias pessoas. Por outras palavras, embora ontologicamente objectiva, a rosa não deixa de ser dependente da observação:

To say that a feature is observer-dependent does not necessarily imply that we cannot have objective knowledge of that feature. For example the piece of paper in my hand is American money, and as such is observer-dependent: It is only money because we think it is money. But it is an objective fact that this is a ten-dollar bill. It is not, for example, just a matter of my subjective opinion that it is money. (Searle, 2007: 82)

Deste modo, os *qualia* gerados pela rosa em observadores distintos terão que se distinguir necessariamente uns dos outros porque nascem de uma experiência privada, intransmissível. Ao captar o objecto público produzimos *a minha rosa* e *a tua rosa* – *a minha sensação* de rosa e *a tua sensação* de rosa, imagens sumamente privadas. Conforme nos diz Thomas Mautner no seu *Dicionário de Filosofia*: «um *quale* tem por vezes sido caracterizado de modo diferente, como algo que, ao contrário dos objectos e

acontecimentos, é privado, no sentido de não poder ser objecto da experiência de mais de uma pessoa.» (Mautner, 2010: 620)

Deste modo parece que existe uma espécie de *vazio* entre a causa física de determinada percepção e o sentimento que a acompanha. Caso contrário, às mesmas percepções corresponderiam sentimentos iguais e partilháveis. Haveria apenas a rosa pública e a experiência igual e comunicável dessa rosa.

Os *qualia* não podem assim ser analisados ao *microscópio* porque embora consigamos apontar a conjugação de mecanismos que eventualmente os gera, não os conseguimos dissecar a ponto de percebermos como eles são. Podemos perceber como os sentimos, mas não o que sentimos. Estamos perante a problemática do *explanatory gap* exposta por Levine (cf., por exemplo, Levine, 1983: 357). Relembro a citação de Tye sobre o *explanatory gap* que realcei no início da segunda parte: «we still seem to be left with something that we cannot explain, namely, why and how such-and-such objective, physical changes, whatever they might be, generate so-and-so subjective feeling, or any subjective feeling at all.» (cf. Tye, 2013: §5)

A cisão apontada pelo *explanatory gap* é em essência um dos dados que continuam a contribuir para o debate do problema mente-corpo. Como é possível a existência dos *qualia* enquanto elementos preponderantes da consciência sem os explicarmos como produto do corpo? Nas palavras de Searle:

Como podemos nós explicar as relações entre duas espécies de coisas que são na aparência totalmente diferentes? Por um lado, há coisas mentais como os nossos pensamentos e sentimentos; consideramo-los como subjectivos, conscientes e imateriais. Por outro, há coisas físicas; pensamos que elas têm massa, como extensas no espaço e como interagindo causalmente com outras coisas físicas. (Searle, 1997: 19)

No fundo, este é o resumo do problema mente-corpo para o qual os *qualia* não representam um entrave maior do que a própria consciência onde se integram. O problema dos *qualia* só pode ser visto como pacífico para os monistas contemporâneos se enquadrado numa mente que é reflexo do corpo, e se for realmente possível explicar em particular os mecanismos que estão envolvidos na gestação dos *qualia*. Caso contrário, os *qualia* tornar-se-iam em mais um problema embaraçoso (cf. Searle, 1997: 20). Neste contexto, tal como a consciência, os *qualia* devem ser interpretados como uma «higher-level feature of the brain system» (Searle, 2007: 63), devendo ser possível – tal como com a consciência – apontar a sua origem física: «consciousness is located

in certain portions of the brain and functions causally, relative to those locations.» (Searle, 2007: 63) Searle está pois no campo oposto de Levine, não concordando que exista uma cisão entre a subjectividade da consciência e as características que lhe são particulares como os *qualia* e a respectiva causa física.

Nicholas Carr expõe magistralmente o espanto que sentimos ao pensar no cérebro como a base material da mente no centro deste problema:

Os nossos microscópios modernos, *scanners* e sensores desenganaram-se em relação à maior parte das velhas ideias fantasiosas sobre a função do cérebro. Mas a qualidade estranhamente distante do cérebro – o modo como parece ao mesmo tempo fazer parte de nós e não fazer parte de nós – ainda influencia a nossa percepção de modo subtil. [...] Embora saibamos que o nosso cérebro é um sofisticado e sensível controlador das experiências, desejamos crer que ele está para além da influência das experiências. (Carr, 2012: 56)

Convém neste ponto chamar à discussão de novo Damásio, não só porque o seu conceito de *qualia* pode ajudar a restringir a análise, mas também porque propõe uma explicação física – batendo assim de frente contra o *vazio*.

Damásio parte do princípio de que «não há qualquer conjunto de imagens conscientes, seja qual for o tipo ou seu tema, que não seja acompanhado por um obediente coro de emoções e consequentes sentimentos» (Damásio, 2010: 314). O exemplo que apresenta é ao mesmo tempo simples e complexo:

Ao olhar o oceano Pacífico, com o seu traje matinal, protegido por um céu suave e cinzento, não estou apenas a *ver*, estou também a sentir *emoções* causadas por essa beleza majestosa, e a sentir todo um leque de alterações fisiológicas que se traduzem, obrigado por perguntarem, numa sensação calma de bem-estar. Isto não está a acontecer por deliberação minha, e não sou capaz de evitar esses sentimentos, tal como não seria capaz de os iniciar. Eles chegaram, estão aqui e vão ficar, numa qualquer modulação, enquanto o mesmo objecto consciente permanecer à vista e enquanto a minha reflexão os mantiver em reverberação. (Damásio, 2010: 314 [sublinhado do autor])

Aqui, o objecto da observação é o oceano Pacífico, mas não só temos consciência das próprias imagens geradas pelo objecto, como também as sentimos. A emoção é como que um efeito paralelo dessa observação, por isso intrínseco a ela, embora de facto não a represente – isto é, embora advenha mais propriamente do

embate entre o sentido do eu e a experiência particular. Damásio caracteriza pois os *qualia* como o acompanhamento emocional das experiências (cf. Damásio, 2010: 315), isto porque, muito embora sejam as experiências que despoletam as emoções no eu, estas não correspondem ao objecto em si, não são *imagens* mentais desse objecto. São imagens mentais da nossa relação com o objecto.

Claro que estamos perante mais um paradoxo. Como é que os *qualia* são intrínsecos ao objecto se não o representam, se não são características dele? Lembro que falamos sempre da nossa percepção, da nossa cognição dos objectos. Neste sentido os *qualia* são intrínsecos na medida em que não existiriam sem a apreensão consciente do objecto em si; são intrínsecos porque derivam da experiência que o eu tem do objecto. Deste modo parece-me que nem todas as experiências deverão ter uma maneira de sentir particular a elas, como escrevem Bennett e Hacker referindo-se a Searle:

One cannot but agree with Searle that the experience of tasting beer is very different from hearing Beethoven's Ninth, and that both are different from smelling a rose or seeing a sunset, for perceptual experiences are essentially identified or specified by their modality, i.e., sight, hearing, taste, smell and tactile perception, and their objects, i.e., by what they are experiences of. But to claim that the several experiences have a unique, distinctive *feel* is a different and altogether more questionable claim. (Bennet e Hacker, 2007: §10.3)

Os autores fazem corresponder os *qualia* a grandes modalidades que se definem através do cruzamento entre o tipo de percepção sensorial e o objecto em si. Deverá existir assim apenas um número finito de estados qualitativos, e não um estado qualitativo para cada experiência do objecto. Por exemplo, o estado qualitativo de observar a cor verde seria exactamente o mesmo de observar a cor amarela. No entanto, observar o azul do mar não é o mesmo que observar o azul do céu. Isto em relação à experiência particular de determinada pessoa, porque outra pessoa pode observar o verde de maneira diferente, embora essa observação seja sentida da mesma maneira na percepção do amarelo.

Mas se entendermos, como Damásio, os *qualia* como produto do corpo, que função desempenham na sua boa gestão? Independentemente das diferentes tonalidades da experiência qualitativa, em Damásio os sentimentos emocionais despertados nos *qualia* são um elemento básico da percepção que liga o objecto ao eu autobiográfico:



Há uma pequena gama de situações da vida real em que o acompanhamento obrigatório dos Qualia I<sup>32</sup> pode ser reduzido, ou nem chega a materializar-se. A mais benigna adviria do efeito de qualquer droga capaz de desligar a reactividade emocional – pensemos em tranquilizantes como o Valium, antidepressivos como o Prozac ou mesmo um bloqueador beta como o propranolol, os quais, com uma dosagem suficiente, reduzem a capacidade de reagir a nível emocional e, consequentemente, de viver sentimentos emocionais. (Damásio, 2010: 315)

Por *sentimentos emocionais* Damásio entende «percepções daquilo que o nosso corpo faz durante a emoção, a par das percepções do estado da nossa mente durante o mesmo período de tempo» (Damásio, 2010: 143). Deste modo, é como se os *qualia* fossem o elo de ligação entre a experiência e a posse dessa experiência, porque não só existe uma maneira única de a sentir, como existe a sua percepção consciente em *sentimentos emocionais*. Quando os *qualia* são quebrados pela medicação referida por Damásio, o objecto continua a ser percebido, mas perde-se a ligação íntima que ele tem connosco – ficamos como que desligados da realidade, permanecemos envolvidos na experiência mas sem ela nos pertencer realmente. Tornamo-nos espectadores e não protagonistas. Vivemos em «inércia afectiva» (Damásio, 2010: 315).

Assim, embora distintos, o eu e os *qualia* habitam lado a lado, sendo que o primeiro se apropria dos segundos:

A arquitectura neural que permite os *qualia* fornece ao cérebro percepções *sentidas*, uma sensação de experiência pura. Quando a este processo se junta um protagonista ao processo [*sic*], a experiência é reclamada pelo seu recém-criado dono, o eu. (Damásio, 2010: 324)

Os *qualia* formam a base das emoções compostas porque sem eles não haveria aquela ligação íntima inicial entre a experiência e o eu. Sem eles, *eu não me comoveria*. Explicando de outra forma, estamos perante dois problemas. O primeiro, o problema de como se constrói o *filme-no-cérebro* (mapeamentos, imagens, etc.), foi analisado em mais detalhe na primeira parte. Não disse porém que «a resolução deste problema supõe, inevitavelmente, a consideração do problema dos *qualia*. [...] Na metáfora do “filme-no-cérebro”, os componentes das imagens incluem *qualia*» (Damásio, 2000: 28).

---

<sup>32</sup> Designação atribuída por Damásio ao problema tradicional dos *qualia*. Atribui por outro lado a designação Qualia II aos mecanismos envolvidos na criação dos «estados de sentimento» (Damásio, 2010: 314).

O segundo, o problema de como se constrói «o sentido de si no acto de conhecer [um] objecto» (Damásio, 2000: 28), também já foi analisado na primeira parte, mas só passageiramente referi a importância dos *qualia*. Um dos elementos fundamentais no sentido de presença do eu e de apropriação desse eu em relação ao objecto é «o sentir daquilo que acontece quando o seu ser é modificado pela acção de apreender alguma coisa» (Damásio, 2000: 29). Deste modo, de um lado temos as imagens apreendidas que geram *qualia* e do outro a presença do eu que não só se apropria dessas imagens como dos estados qualitativos que as acompanham: «Volto a invocar aqui a questão filosófica dos *qualia*, para dizer que a solução do segundo problema deverá explicar como o sentido do si é constituído em termos de *qualia*.» (Damásio, 2000: 30)

A interacção entre estes dois problemas demonstra pois que os *qualia* fundamentam a pertença do objecto, quer ele seja percepcionado ou rememorado, levando consequentemente à possibilidade de uma emoção que, embora neles baseada, está um passo à frente por ser compósita, até cultural.

Neste contexto, Damásio não aceita naturalmente os argumentos de Levine sobre o *explanatory gap* porque, enquanto monista, está visto que para ele é inconcebível que exista uma separação entre a mente e o corpo. Assim, a experiência de um objecto é tanto um estado mental como um estado físico: «Se os sentimentos relacionados com o estado do organismo são um acompanhamento obrigatório de todos os mapas perceptuais, teremos de explicar a origem desses mesmos sentimentos.» (Damásio, 2010: 317) *Explicar*, aqui, implica identificar quais são as estruturas neurais envolvidas neste «acompanhamento obrigatório de todos os mapas perceptuais», paráfrase de *qualia*.

Realço apenas o passo em que Damásio resume o seu raciocínio sobre as estruturas neurais dos *qualia*, de outro modo arrastar-nos-íamos desnecessariamente por várias páginas:

Os mapas visuais são esboços das propriedades visuais: a forma, a cor, o movimento e a profundidade do campo visual. A interligação destes mapas é a receita certa para produzir uma cena visual multidimensional. Se acrescentarmos a esta cena informação proveniente das portadas dos órgãos sensoriais, especificamente da portada visual, e uma componente de sentimento, será lícito esperar uma experiência devidamente «qualiada» daquilo que está a ser visto. (Damásio, 2010: 322)

A produção dos *qualia*, tal como a produção da própria consciência, depende pois de um complexo sistema de variados factores que se interrelacionam. Se é certo que na obra *O Sentimento de Si* essa ainda era uma questão a explorar («Julgo que seremos capazes de explicar estas qualidades do ponto de vista neurobiológico, embora de momento a nossa explicação permaneça incompleta.» [Damásio, 2000: 28]), n’*O Livro da Consciência* Damásio parece dar por adquirido que se explicou por fim como é que o cérebro desencadeia os estados qualitativos de um objecto.

Acontece que nesta sua obra mais recente, como noutros casos<sup>33</sup>, Damásio estabelece quais são os mecanismos que levam aos *qualia*, mas não define a própria natureza desses *qualia*. Ou seja, o facto de explicar como é gerada a coisa não explica a coisa gerada. Voltamos deste modo ao problema irresolúvel da subjectividade – não podemos fugir dele.

Baseando-se na dupla de cientistas Ramachandran e Blakeslee, Lodge sugere que a experiência dos *qualia* é igual para toda a gente, e só se torna subjectiva no momento de se verbalizar: «Os exames imagiológicos do cérebro revelam que os *qualia* são produzidos em todos os sujeitos pelo mesmo padrão de actividade neural. Eles só parecem subjectivos quando transpostos para a linguagem natural.» (Lodge, 2009: 20) No entanto, segundo a leitura de Damásio, o mesmo se poderia dizer sobre a consciência alargada – de facto, Damásio tenta estabelecer os mecanismos que levam ao eu, e parece-me certo que esses mecanismos são iguais de pessoa para pessoa. Porém ninguém poderá dizer que a consciência se distingue apenas quando transposta para a linguagem natural. Pensemos num papel em branco e em tinta. Pensemos numa sala de crianças às quais são dados essa folha e esse conjunto igual de tintas. Embora todas tenham ao seu dispor os mesmos utensílios, certamente nenhuma produzirá um desenho igual ao do amigo do lado. Assim, e uma vez que os *qualia* variam consoante o indivíduo, o objecto e a experiência, não me parece problemático que todos nós disponhamos dos mesmos materiais e mesmo assim façamos diferentes desenhos.

Por outro lado, não só os mapas perceptuais são acompanhados por *qualia* como também as imagens rememoradas (os estados qualitativos permanecem «enquanto a minha reflexão os mantiver em reverberação» [Damásio, 2010: 314]). Segundo esta lógica, todo o conteúdo mental consciente possui *qualia*, tornando a definição ainda mais abrangente, tal como referem Bennett e Hacker sobre Ned Block: «Qualia, Ned

---

<sup>33</sup> Cf., por exemplo, primeira parte, ponto 6.

Block holds, “include the way it feels to see, hear and smell, the way it feels to have a pain; more generally, what it’s like to have mental states”.» (Bennet e Hacker, 2007: 10.3)

Embora seja possível definir os *qualia*, parece impossível descrevê-los porque essa descrição teria sempre que traduzir um caso particular experimentável apenas por um determinado eu. Os *qualia* só existem na experiência. Neste sentido, Daniel Dennet, embora mantenha muitas reservas, define-os como inefáveis, intrínsecos, privados e directamente apreensíveis pela consciência (cf. Dennet, 1993a: especialmente o capítulo «Qualia disqualified» e cf. Dennet, 1993b). Lodge encara a posição de Dennet da seguinte maneira (a citação é um pouco extensa mas penso que vale a pena):

Daniel Dennet também nega que os *qualia* representem um problema de difícil solução para as explicações materialistas da consciência. Das duas uma, ou não existem ou pertencem a uma categoria especial de fenómenos que requer uma explicação especial. Basicamente, a posição de Dennet, que ele defende com muita inteligência e capacidade persuasiva, é que a consciência é uma espécie de ilusão ou epifenómeno, algo que o homem fez com o imenso poder cerebral que possui e que transcende em muito as suas necessidades evolutivas de sobrevivência. O facto de *parecer* que experienciamos o mundo enquanto um «eu» centrado algures no interior das nossas cabeças, absorvendo, catalogando, recordando e relacionando toda a informação que nos chega do mundo exterior através dos sentidos – o facto de isto *parecer* acontecer mesmo é perfeitamente compreensível, e poderá ser pragmaticamente necessário se quisermos funcionar como seres humanos, mas isso não significa que as coisas *sejam* mesmo assim, ou que tenhamos que equacionar a existência de um qualquer facto ou processo não material. (Lodge, 2009: 20)

A investigação de Damásio, como vimos na primeira parte, parece levar à conclusão inevitável de um eu material apesar de nunca excluir a enorme subjectividade *autobiográfica* implicada na gestão da consciência alargada. Assim, a subjectividade não é uma «categoria especial de fenómenos que requer uma explicação especial», mas sim a consequência inevitável de um processo global que utiliza processos por vezes díspares mas que se aliam para formar a visão particular do mundo que nos é dada através da consciência. De facto, usa a metáfora da *orquestra oculta* para significar este cruzamento múltiplo de *sons* (de processos neurais) que formam a união na disparidade a que chamamos consciência: os vários instrumentos desencadeiam essa outra coisa que

em princípio não estaria implícita na sua junção, mas que apesar disso surge e reina. E não será a orquestra que verdadeiramente ouvimos e admiramos, por oposição a cada som em separado?

O mesmo acontece com o aspecto mais particular dos *qualia*, sendo que de novo Damásio recorre à música para se expressar: «Gosto de pensar nos Qualia I como música, como uma partitura que acompanha o *restante* processo mental em curso, mas frisando que esse acompanhamento musical faz *parte integrante* do processo mental.» (Damásio, 2010: 314-5) Deste modo, os *qualia* não representam um problema maior do que o da própria consciência, nem podem ser enquadrados na tal categoria de aspectos que deve ser colocada de parte como uma ilusão. Também eles desempenham o papel homeostático da consciência, justamente porque fazem parte dela, justamente porque como vimos ligam emocionalmente a experiência ao seu proprietário. Fazem parte da homeostase da consciência. Lembremos que esta homeostase não é apenas orgânica (o corpo gerindo-se a si mesmo) como sociocultural (o eu gerindo-se em relação ao outro), pelo que a alegação de Dennet de que a consciência «transcende em muito as suas necessidades evolutivas de sobrevivência» me parece desadequada. Mesmo sob o ponto de vista materialista de gestão óptima da vida, a consciência desempenha um papel essencial de interacção com o outro, e nesse sentido é essencial para a *sobrevivência* entendida num senso lato.

A metáfora da música explica pois que seja possível formar algo de maior e subjectivo através da junção de elementos materiais individualmente compartimentáveis e objectivos.

## 2.

Depois disto, em que medida é que podemos falar da metáfora ou do símile ou mesmo da sinestesia enquanto representações de um estado qualitativo de si intransmissível?

Lodge sugere que a metáfora é uma tentativa de descrever os estados qualitativos da experiência:

Este excerto ilustra um dos principais meios de que a literatura se serve para veicular os *qualia* – a metáfora ou símile. A brancura é branca, a frieza é fria. Não há descrição literal, referencial destas coisas que não seja tautológica. Todavia, na literatura, ao

descrever cada *quale* em termos de outra coisa que é simultaneamente semelhante e diferente – «uma gruta de sal», «um teatro de brancura», «como ondas congeladas» – quer o objecto quer a experiência que se tem dele são fortemente estimulados. É invocada uma sensação para dar especificidade a outra. O não-verbal é verbalizado. (Lodge, 2009: 24)

Por definição, a metáfora é uma comparação abreviada entre dois domínios diferentes (cf. Lausberg, 1982: 163). Wellek e Warren dizem no entanto que esta figura de estilo possui mais «os aspectos da *particularidade* e da união de mundos [...] do que o aspecto sensorial» (Wellek e Warren, s.d.: 232). Neste sentido, a junção abreviada dos dois mundos forma uma terceira entidade que não é distinta, embora represente a sua síntese. Formam uma terceira imagem que não existia antes de as restantes duas se terem relacionado. No exemplo clássico apresentado por Lausberg: «Aquiles era um leão na batalha.» (Lausberg, 1982: 163)

A pergunta que coloco é até que ponto essa terceira imagem pode ser considerada como representação de uma experiência e não uma experiência em si. Lodge sugere que a metáfora foi a maneira encontrada pela literatura, e em especial quando inserida na poesia, de expressar a experiência *qualiada* da realidade. Isto implicaria que um dos mundos envolvidos na síntese metafórica fosse uma tradução sensitiva, perceptível do outro mundo a que poderíamos chamar de *real*. Quer dizer, de um lado seria preciso colocar o objecto e do outro o que é sentir a sua percepção, fundindo-os no *tropo*. Ora, se esta percepção é por natureza não-verbal (como vimos em Damásio e como aliás Lodge indica), será sempre preciso utilizar uma imagem que já de si se afigura insuficiente porque ela mesma é um objecto autónomo de pleno direito.

Claro que poderíamos apresentar exemplos de metáforas que conjugam algo que pode ser porventura semelhante a um *quale*: «os teus olhos são duas lindas esmeraldas.» Aqui encontramos não só a junção de dois mundos como a existência de um sujeito oculto que considera que os olhos de determinada pessoa são para ele de um verde tão intenso que se assemelham a esmeraldas. Assim, poder-se-ia dizer que a comparação com as esmeraldas é uma tentativa de expressar a percepção particular de um verde intenso. Mas por outro lado, não será a comparação com as esmeraldas reflexo de um contexto mais abrangente, visto que se reporta a pedras preciosas às quais decidimos atribuir um valor cultural e monetário? Não será um *tropo* culturalmente determinado, e não apenas reflexo de uma percepção particular e *qualiada* do verde dos olhos?

Por outro lado, penso que quanto mais trazida de longe for a metáfora (*simile longe ductum*), mais difícil se torna alegar que os mundos relacionados são interdependentes e que um deles representa a percepção sensitiva e mental do outro. Lausberg chama a estas metáforas *trazidas de longe* um *audacior ornatus*, isto é, a tentativa por parte do orador de gerar estranhamento (cf. Lausberg, 1982: 113 e 163). No caso dos olhos de esmeralda, a metáfora é próxima porque o verde característico da esmeralda expressa implicitamente os olhos. Já no caso do exemplo clássico de Lausberg (Aquiles como leão), se é certo que estamos perante uma comparação de forças, em que medida é que a força do leão pode ser interpretada como uma percepção dos estados qualitativos porventura advenientes da força de Aquiles?

Deste modo, parece-me rebuscado encontrar *qualia* nas metáforas. Ou seja, parece-me complicado interpretar as metáforas como uma tentativa de reproduzir uma experiência sensitiva e mental da realidade que é, segundo Dennet, inefável, intrínseca, privada e apenas directamente apreensível pela consciência.

### 3.

Vários dados parecem indicar que a experiência virtual tem os mesmos efeitos físicos (neurais) que a experiência real. O próprio Damásio refere que reagimos de maneira igual quer nos estejamos a lembrar de um objecto ou a apreendê-lo no momento e Dennet, reportando-se a uma experiência semelhante à de Weizenbaum, afirma que o cérebro preenche com a sua própria *matéria* os espaços em falta de modo a que mesmo algo insuficientemente determinado como o texto pareça completo, inteiro:

Suppose you are confronted by a «speaking» computer, and suppose you succeed in interpreting its output as speech acts expressing its beliefs and opinions, presumably «about» its conscious states. The fact that there is a single, coherent interpretation of a sequence of behavior doesn't establish that the interpretation is true; it might be only as if the «subject» were conscious. (Dennet, 1993a: capítulo «Fictional Worlds»)

Esta citação estabelece uma fronteira entre o que a consciência realmente é e aqueles constructos necessários para que algo realmente pareça consciência. Coloca o observador, interlocutor ou mesmo – e é o que me interessa – o leitor como os

verdadeiros agentes activos da formação de determinada ideia de consciência e na percepção da consciência. Foi como agentes activos que os interlocutores viram em ELIZA uma confidente, mais do que uma colecção de zeros e uns. No entanto, se é certo que são os leitores os agentes activos, não poderia existir identificação se a literatura não estivesse do lado do *como se* (e veremos no ponto que se segue uma das explicações para isto).

O *como se* parece incidir no mapeamento do cérebro à semelhança do objecto real. De facto, Susan Greenfield identificou na sua experiência<sup>34</sup> efeitos físicos iguais independentemente de as pessoas terem ou não tocado piano. Bastou *imaginar* que tocavam piano para que o cérebro activasse as mesmas regiões envolvidas quando de facto alguém toca piano.

#### 4.

É Umberto Eco que o diz: «Portanto, parece que muitos leitores, independentemente do seu *status* cultural são, ou tornam-se, incapazes de distinguir entre ficção e realidade. Levam a sério as personagens ficcionais, como se fossem seres humanos verdadeiros.» (Eco, 2012: 56) A frase poderia ser considerada irónica, e decerto tem a sua dose de ironia, mas mais à frente nesse capítulo intitulado «Algumas observações sobre personagens ficcionais», Eco questiona-se: «Mas temos nós a certeza de que as personagens ficcionais não têm nenhum tipo de existência?» (Eco, 2012: 59) Embora estabeleça desde logo que as personagens não são *objectos fisicamente existentes*, não descarta que enquanto objecto tenham algum tipo de existência.

Eco busca o motivo pelo qual nos emocionamos com a literatura, particularmente no nosso relacionamento com as personagens, e parece-me que a resposta está no *levar a sério* – mas o que significa? Primeiro, Umberto Eco tenta estabelecer um enquadramento para as personagens (o seu mundo) e depois as características que as tornam objectiváveis (a sua subsistência).

Eco recorre a Meinong para afirmar que «qualquer representação ou juízo tem de corresponder a um objecto, ainda que esse objecto não tenha necessariamente de ser um objecto existente» (Eco, 2012: 60). Aqui Eco utiliza o exemplo didáctico de Anna Karénina, dizendo que a única diferença que o separa da personagem de Tolstói é que

---

<sup>34</sup> Cf. segunda parte, ponto 1, alínea A.



ele, Eco, é um objecto concreto fisicamente existente e ela, Karénina, é um objecto concreto não fisicamente existente.

Claro que se levanta o problema da ontologia propriamente dita em que «um objecto tem que ser considerado existente independentemente de qualquer juízo» (Eco, 2012: 60) Neste sentido, uma vez que a sua análise se centra numa relação ao invés de numa concretização, isto é, uma vez que Eco assume desde logo que Anna Karénina é um «objecto dependente da mente, um objecto de cognição» (Eco, 2012: 61), passa a ser irrelevante que esse objecto seja fisicamente existente. O que interessa é que ele seja mentalmente existente. Não interessa o *como*, interessa o *como se*. Por outras palavras, Eco desloca o debate: «a minha abordagem não é ontológica, mas antes semiótica.» (Eco, 2012: 61) Neste sentido, Eco interpreta qualquer personagem como um objecto semiótico, mas não deixa de ressaltar que a maioria dos objectos semióticos «têm a propriedade de serem existentes [...] ou de terem existido» (Eco, 2012: 77), o que naturalmente não acontece com Anna Karénina. Apesar disto, admite objectos «naturais, artificiais ou sociais» (Eco, 2012: 77) que embora tenham propriedades, não possuem, como os outros, uma ocorrência física à qual se possa reportar essas propriedades – por outras palavras, são «conjuntos de propriedades que não têm um equivalente material no mundo real» (Eco, 2012: 77).

Assim, Eco estabelece a validade do *pequeno mundo* que é o *mundo possível* da ficção (cf. Eco 2012: 62) onde esses objectos habitam. Mesmo incompleto, o mundo ficcional nunca se afasta demasiado do mundo do qual temos experiência concreta, e mesmo em casos extremos como a ficção fantástica, continuamos a estabelecer uma referência válida com a nossa realidade. Por exemplo, as minas de Mória de *O Senhor dos Anéis* reportam-se sempre à ideia pré-concebida que temos de uma mina, embora essa ideia seja levada a extremos (um palácio subterrâneo com inúmeras galerias). Por outro lado, mesmo que o afastamento do mundo real fosse maior (mesmo que perdêssemos as referências), a constante suspensão voluntária da descrença legitima a ficcionalidade.

Algo semelhante acontece com as próprias personagens ficcionais, que apesar de serem *insuficientemente determinadas* («conhecemos poucas propriedades suas» [Eco, 2012: 64]), se afiguram, sob o ponto de vista epistemológico, mais facilmente apreensíveis por nós porque podemos aceder a todas as suas características, que estão expressas – e o que são elas, as personagens, se não essas mesmas características? Já Santayana, filósofo que podemos incluir na corrente pragmática, intuía esta

particularidade no passo que já referi noutro momento desta dissertação (cf. Santayana, 1896: 175) De certo modo, conhecemos as personagens de uma maneira porventura mais completa do que muitas das pessoas com quem lidamos. Eco dá-nos um exemplo:

De facto, conheço Leopold Bloom melhor do que conheço o meu pai. Quem sabe quantos episódios da vida do meu pai me são desconhecidos, quantos pensamentos ele nunca revelou, quantas vezes ocultou a sua tristeza, os seus dilemas, as suas fraquezas? Agora que ele desapareceu, provavelmente nunca descobrirei esses aspectos secretos e talvez mentais do seu ser. Tal como os historiadores descritos por Dumas, penso e penso em vão naquele querido fantasma, que perdi para sempre. Pelo contrário, sei sobre Leopold Bloom tudo o que preciso saber – e sempre que leio *Ulisses*, descubro algo novo acerca dele. (Eco, 2012: 64)

Mas aqui coloco a seguinte pergunta: não é justamente a ocultação da consciência (no fundo, Eco refere-se à opacidade da consciência de seu pai) um dos aspectos que define a relação entre o eu e o outro? Não é a impossibilidade de descobrir tudo e a capacidade de descobrir sempre mais que nos impulsiona neste aspecto da relação com o outro? A falta de transparência da mente do pai de Eco contrasta sobremaneira com a transparência da *mente* de Bloom. A privacidade do que é real contrasta com a falta privacidade do que é ficcional. Apesar disto, Eco confessa-se ao mesmo tempo dividido entre saber «tudo o que preciso saber» sobre Bloom e descobrir sempre «algo novo acerca dele», pelo que os pressupostos de relacionamento com o outro, seja ele pai, amigo, mulher, etc., se verificam de certo modo quanto à personagem ficcional – personagem essa da qual julgamos saber tudo apesar de descobrirmos sempre mais (espécie de transparência opaca).

A personagem ficcional é neste contexto um conjunto de características que se interrelacionam através da nossa leitura e que subsistem como reais apesar de não serem fisicamente existentes. Este conjunto de características pode flutuar de contexto em contexto mantendo a sua integridade enquanto personagem como se tivesse vida própria:

Neste sentido, temos de supor que certas personagens ficcionais adquirem uma espécie de existência independente dos seus registos originais. Quantas pessoas conhecem o destino de Anna Karénina sem lerem o livro de Tolstoi? (Eco, 2012: 73)

Eco não se refere apenas a uma projecção física da personagem. Contemporaneamente, muitas das personagens nem sequer são descritas nesse aspecto. Refere-se isso sim a um conjunto de circunstâncias que são o composto entre acção, diálogo, contexto, etc. Eco utiliza o exemplo da Capuchinho Vermelho:

A Capuchinho Vermelho é uma rapariga, usa um capuz vermelho e encontra um lobo que mais tarde a devora assim como à sua avó. Estas são as suas características diagnósticas, embora pessoas diferentes possam ter ideias diferentes quanto à idade dela, o tipo de comida que leva no cesto, etc. Esta rapariga *flutua* em dois sentidos: vive fora do seu registo original e é uma espécie de nébula cujos limites são variáveis e imprecisos. No entanto, algumas das suas propriedades diagnósticas mantêm-se invariáveis e tornam-na reconhecível em diferentes contextos e situações. (Eco, 2012: 80)

Deste modo as personagens mantêm uma subsistência autónoma, são objectos em si mesmas e podem ser apreendidas por nós como tal. Foquei-me em específico nas personagens porque a leitura de Eco o possibilita e porque também o fiz na segunda parte, mas é claro que o mesmo acontece com o texto em geral, porque caso contrário as personagens mover-se-iam no vácuo, quando é certo que precisam de ser enquadradas.

De facto, podemos alargar esta conclusão a todo o texto, que pode ser encarado como um objecto. Enquanto objecto, ele oferece-se à nossa apreensão e essa apreensão deve seguir as regras definidas por Damásio para os restantes objectos. De facto, se até os objectos rememorados são alvo da nossa apreensão e mapeamento como se fossem reais, como não interpretar o texto e as imagens do seu conteúdo geradas na nossa mente como um objecto que pode ser tratado como tal, isto é, que desencadeia em nós as mesmas reacções físicas? Relembro a citação de Damásio:

Será que o mecanismo para ligar o eu e o objecto funciona apenas para objectos realmente apreendidos e não para objectos recordados? Não é esse o caso. Dado que ao tomarmos conhecimento de um objecto criamos registos não só da sua aparência mas também da nossa interacção com ele (os nossos movimentos dos olhos e da cabeça ou os movimentos da mão, etc.), recordar um objecto abrange a recordação de um objecto variado de interacções motoras. (Damásio, 2010: 256)

Se reagimos *cerebralmente* à virtualidade de uma memória, se o cérebro a trata como um objecto, não deverá acontecer o mesmo com o texto, que é apesar de tudo

mais *objectivável*? E onde, sob o ponto de vista cognitivo, podemos enquadrar o objecto semiótico?

Segundo Searle, um objecto é dependente da observação «if its very existence depends on the attitudes, thoughts and intentionality of observers, users, creators, designers, buyers, sellers and conscious intentional agents generally» (Searle, 2007: 82). Searle inclui a linguagem nesta categoria de objectos. Por outro lado, os objectos independentes da observação definem-se se «it could have existed if there had never been any conscious agentes in the world» (Searle, 2007: 82). Incluem-se nestes objectos, seguindo os exemplos de Searle, a fotossíntese, a gravidade, etc.

Para além da distinção entre objecto dependente / independente da observação, Searle sugere que é também necessário definir a diferença entre objectividade e subjectividade epistemológica, assim como objectividade e subjectividade ontológica. Apresenta ambas as distinções de forma bastante clara:

*Epistemic* objectivity and subjectivity are features of *claims*. A claim is epistemically objective if its truth or falsity can be established independent of the feelings, attitudes or preferences, and so on, of the makers and interpreters of the claim. Thus the claim that van Gogh was born in Holland is epistemically objective. The claim that van Gogh was a better painter than Manet is, as they say, a matter of opinion. It is epistemically subjective. On the other hand, *ontological* subjectivity and objectivity are features of *reality*. Pains, tickles, and itches are ontologically subjective because their existence depends on being experiences by a human or animal subject. Mountains, planets and molecules are ontologically objective because their existence is not dependent on subjective experiences. (Searle, 2007: 83 [sublinhado do autor])

Neste contexto, parece-me apenas possível produzir alguma sentença epistemologicamente objectiva sobre o texto literário se excluirmos a interpretação e nos limitarmos a reproduzir a informação que a obra expressa. Assim, dizer que os Maias vieram habitar o Ramalhete no Outono de 1875 é tão epistemologicamente válido e objectivo como dizer que van Gogh nasceu na Holanda. Tudo o resto, no fundo tudo o que compõe a verdadeira leitura que é a interpretação, deverá pender para o lado do epistemologicamente subjectivo. Deste modo, podemos abordar o texto como um objecto dependente da observação, ontologicamente subjectivo do qual apenas podemos produzir afirmações epistemológicas subjectivas.

Norman Holland, no seu ensaio «Where is a Text? A Neurological View», vai de encontro a esta análise ao dizer que «what you know of a text is simply the sum of your perceptions of it» (Holland, 2002: 21). Se interpretarmos o texto, como temos vindo a fazer, como um objecto, seja qual for a sua categoria, não é possível encarar o *efeito* causado por esse objecto sem termos em conta a própria experiência que dele temos. O objecto textual não é assim independente da sua observação ou da sua leitura, depende – tal como os outros objectos, até a memória – da nossa apreensão, depende da relação que estabelecemos com ele. Holland prossegue criticando a teoria oposta:

Cognitive linguistic Gilles Fauconnier sums the situation up nicely: «In the case of perception, the folk theory, an extremely useful one for us as living organisms, is that everything we perceive is indeed directly the very essence of the object perceived, out there in the world and independent of us [...] The effect (meaning) is attributed essentially to the visible cause (language).» And not just meaning, but even more important, feelings. How do you *feel* as you read this poem, see this movie, hear a story? «It makes me thoughtful.» It causes a certain feeling in me. (Holland, 2002: 23)

Tal como os restantes objectos, o texto não explica a sensação causada pela sua apreensão pois essa sensação é reflexo do nosso relacionamento com ele e não reflexo do que ele é em essência, independentemente da observação. Assim, o que se *sente* ao ler um poema (seguindo Holland) não é intrínseco ao próprio poema, mas sim à nossa relação com ele e naturalmente varia de pessoa para pessoa. Claro que se poderia dizer que esse sentimento deriva de causas culturais, estéticas, etc. Não o nego, mas se entendermos o texto como objecto, também temos que aceitar que a nossa apreensão siga os mesmos mecanismos despoletados quanto aos restantes objectos. Ou seja, temos que aceitar que o texto despoleta *qualia*.

## 5.

Penso que posso dar-me ao luxo de ser breve neste último ponto porque tudo o que foi dito até agora, quer quanto à definição de *qualia* quer quanto à visão do texto como objecto, leva à conclusão de que existem *qualia* na leitura.

Galen Strawson defende na obra *Mental Reality*, seguindo o que Damásio indica («não há qualquer conjunto de imagens conscientes, seja qual for o tipo ou seu tema, que não seja acompanhado por um obediente coro de emoções e consequentes

sentimentos» [Damásio, 2010: 314]), que os *qualia* existem não apenas na apreensão de um objecto ontologicamente objectivo, mas também em qualquer estado mental relativamente a qualquer objecto independentemente da sua ontologia.

Aliás, se concordamos com uma teoria materialista da mente, «toda a ocorrência de um acontecimento mental é idêntica a uma dada ocorrência de um acontecimento fisiológico, primariamente neurológico» (Mautner, 2010: 506). Deste modo todos os objectos são mentalmente dependentes seja qual for a sua categoria. Nesta linha, se admitimos o texto como objecto, parece-me legítimo dizer que a sua percepção gera *qualia*.

Poderia também usar a indução: se os *qualia* estão na base da emoção e verificamos que existe emoção na leitura, temos que concluir que existem *qualia* na leitura. Assim, se esses estados qualitativos, como vimos no segundo ponto desta parte, desencadeiam emoções – melhor, se estão na base da apropriação do eu perante a experiência – este é talvez um dos motivos mais primários pelos quais *levamos a sério* Anna Karénina, um dos motivos pelos quais choramos por ela. Apropriamo-nos do mundo ficcional porque o sentimos qualitativamente, e não só cultural, estética ou intelectualmente.

Os *qualia* pairam sobre o texto tal como pairam sobre qualquer outro objecto, sendo desencadeados por ele mas gerados por nós. São a banda sonora que acompanha a nossa leitura. Se não a ouvíssemos permaneceríamos apáticos, não haveria uma experiência da leitura nem nada de oculto no texto.

## Conclusão

Ao contar uma história espera-se que o seu significado esteja implícito no que se contou, e assim por vezes afigura-se redundante introduzir uma nota final que diga: «Moral da história.» Parece-me que o mesmo acontece com algumas dissertações, ou pelo menos com aquelas que tentam manter uma coesão e uma lógica interna que vão explicando e concluindo ao mesmo tempo o tema tratado. Tentei fazê-lo e penso que isso pode ser encontrado explicitamente no fim dos dois pontos da segunda parte (pp. 60 e 78), mas de uma maneira geral perpassa todo o texto.

Durante muito tempo, os escritores entenderam por bem terminar as suas obras com a palavra FIM, assumindo desse modo que o romance não só estava terminado como fechado. Essa palavra concluía implicitamente os romances tal como este momento conclui explicitamente a dissertação. No entanto, o FIM tem desaparecido dos romances talvez porque se entenda a obra como nunca acabada, como sempre aberta a novas interpretações e sobremaneira dependente da leitura. E é assim também que entendo uma dissertação, ou seja, não como uma hipótese fechada mas como um exercício contínuo mesmo depois de concluído, um exercício, neste caso interdisciplinar, que deve permanecer aberto a novas visões e novos estudos. Aliás, os campos que decidi relacionar são de si tão vastos que seria sobranceira da minha parte assumir que disse tudo o que havia para dizer, para mais numa dissertação que se impõe breve.

Contudo, mais do que puro imperativo formal, a conclusão serve para resumir o que foi dito. Considerei importante abordar primeiro o conceito de consciência presente em Damásio analisando alguns factores da tríade estado de vigília, mente e eu. Deste modo foi possível prosseguir para a leitura de Lodge na segunda parte e chegar à conclusão de que a sua análise é essencialmente narratológica e independente dos estudos de Damásio, pois conceitos como o do corpo enquanto alicerce da consciência, entre outros, não parecem ser operantes na sua leitura.

De facto, *consciência* no ensaio de Lodge torna-se apenas sinónimo, tal como noutros narratologistas como Dorrit Cohn, de *pensamentos* e *sentimentos*. Neste

contexto, é difícil encarar o texto como correlato ou representação da consciência porque o texto nada mais expressa do que o próprio texto. Mais do que representação, o texto é criação. Aliás, como encontrar aí conceitos como os de proto-eu, eu nuclear e eu autobiográfico, este último mais facilmente acessível? Como afirmar *isto* é representação *daquilo*?

Assim, como o ónus da consciência está em nós mesmos – como somos nós que ouvimos a orquestra e sentimos a força da sinfonia –, achei pertinente apresentar na última parte uma proposta interdisciplinar diferente, uma proposta que residisse na própria experiência da leitura e que encarasse o texto como objecto que se oferece à nossa apreensão tal como qualquer outro objecto. Deste modo, tal como a rosa ou qualquer outro objecto, o texto devem desencadear *qualia*, e esses estados qualitativos são eles mesmos geradores de subjectividade. Neste sentido, somos nós que pairamos sobre o texto e não o texto que paira sobre nós.



## Bibliografia

- BARTHES, Roland (1989), *O Grau Zero da Escrita*, Lisboa: Edições 70.
- BENNET, Maxwell, e Peter HACKER, et al. (2007), *Neuroscience and Philosophy*, Nova Iorque: Columbia University Press (*e-book*).
- BRONTË, Emily (1992), *Wuthering Heights*, s.l.: Wordsworth Classics.
- CARDOSO PIRES, José (1997), *De Profundis – valsa lenta*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- CARMELO, Luís (2002), *Músicas da Consciência*, Lisboa: Publicações Europa-América.
- CARR, Nicholas (2012), *Os Superficiais*, Lisboa: Gradiva.
- CASTELO BRANCO, Camilo (1876), *Amor de Perdição*, Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- CASTELO BRANCO, Camilo (2005), *A Queda dum Anjo*, Lisboa: Agostini.
- COHN, Dorrit (1966), «Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style», in *Comparative Literature*, vol. 18, pp. 97-112, disponível *online* em [www.jstor.org/stable/1770156](http://www.jstor.org/stable/1770156) (última consulta Agosto de 2013).
- COHN, Dorrit (1978), *Transparent Minds – Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Nova Jérsei: Princeton University Press.
- COHN, Dorrit (1999), *The Distinction of Fiction*, Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press.
- CONRAD, Joseph (2008), *Coração das Trevas*, Lisboa: Nova Vega.
- CORNGOLD, Stanley (2002), «The Distinction of Fiction by Dorrit Cohn», *recensão*, in *The German Quarterly*, vol. 75, nº 1, pp. 89-91, disponível *online* em [www.jstor.org/stable/3072686](http://www.jstor.org/stable/3072686) (última consulta Agosto de 2013).
- CRICK, Francis e Cristof KOCH (1990), «Towards a Neurobiological Theory of Consciousness», *Seminars in the Neurosciences* 2, pp. 263-275.
- CULLER, Jonathan (2007), *The Literary in Theory*, California: Standford University Press.
- DAMÁSIO, António (2000), *O Sentimento de Si: o Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, Lisboa: Publicações Europa-América.

DAMÁSIO, António (2010), *O Livro da Consciência*, Lisboa: Temas & Debates.

DAMÁSIO, António (2011), *O Erro de Descartes*, Lisboa: Temas & Debates.

DAMÁSIO, António (2012), *Ao Encontro de Espinosa*, Lisboa: Temas e Debates.

DAMÁSIO, António (s.d.), «The quest to understand consciousness», conferência nas *TED talks*, vídeo disponível *online* em [http://www.ted.com/talks/antonio\\_damasio\\_the\\_quest\\_to\\_understand\\_consciousness.html](http://www.ted.com/talks/antonio_damasio_the_quest_to_understand_consciousness.html) (última consulta Julho de 2013).

DENNETT, Daniel (1993a), *Consciousness Explained*, Londres: Penguin (e-book).

DENNETT, Daniel (1993b), «Quining Qualia», in *Readings in Philosophy and Cognitive Science*, Massachusetts: MIT Press.

ECO, Umberto (2012), *Confissões de um Jovem Escritor*, Lisboa: Livros Horizonte.

EDELMAN, Gerald M., e Giulio TONONI (2000), *A Universe of Consciousness – How Matter Becomes Imagination*, Nova Iorque: Basic Books (e-book).

GENETTE, Gérard (s.d.), *Discurso da Narrativa*, Lisboa: Vega.

GREENFIELD, Susan (2012), participação na conferência *Braing.org* da Fundação Calouste Gulbenkian, disponível *online* em [http://www.livestream.com/fcglive/video?clipId=flv\\_70458491-86bd-4efb-9022-5396e80fb85b](http://www.livestream.com/fcglive/video?clipId=flv_70458491-86bd-4efb-9022-5396e80fb85b) (última consulta Fevereiro de 2013).

HARDER, Hollie Markland (2001), «The Distinction of Fiction by Dorrit Cohn», recensão, in *The French Review*, vol. 74, nº 3, pp. 564-565, disponível *online* em [www.jstor.org/stable/399438](http://www.jstor.org/stable/399438) (última consulta Agosto de 2013).

HERNADI, Paul (1980), «Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction by Dorrit Cohn», recensão, in *Comparative Literature*, vol. 32, nº 2, pp. 207-209, disponível *online* em [www.jstor.org/stable/1770514](http://www.jstor.org/stable/1770514) (última consulta em Agosto de 2013).

HILLESUM, Etty (2009), *Diário*, Lisboa: Assírio & Alvim.

HOLLAND, Norman N. (2002), «Where is a Text? A Neurological View», in *New Literary History*, vol. 33, nº 1, pp. 21-38, disponível *online* em [www.jstor.org/stable/20057708](http://www.jstor.org/stable/20057708) (última consulta Agosto de 2013).

JACKIW, Sharon (1981), «Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction by Dorrit Cohn», in *The German Quarterly*, vol. 54, nº 1, pp. 118-119, consultado *online* em [www.jstor.org/stable/405866](http://www.jstor.org/stable/405866) (última consulta Agosto de 2013).

LAUSBERG, Heinrich (1982), *Elementos de Retórica Literária*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- LEVINE, Joseph (1983), «Materialism and Qualia: The Explanatory Gap», in *Pacific Philosophical Quarterly*, nº 64, pp. 354-361.
- LEWIS, Clarence Irving (1929), *Mind and the World Order*, Nova Iorque, Chicago e Boston: Charles Scribener's Sons.
- LODGE, David (2002), *Pensamentos Secretos*, Lisboa: Asa.
- LODGE, David (2009), *A Consciência e o Romance*, Lisboa: Asa.
- MAUTNER, Thomas (2010), *Dicionário de Filosofia*, Lisboa: Edições 70.
- McHALE, Brian (1981), «Islands in the Stream of Consciousness: Dorrit Cohn's *Transparent Minds*», recensão, in *Poetics Today*, vol. 2, nº 2, pp. 183-191, disponível *online* em [www.jstor.org/stable/1772196](http://www.jstor.org/stable/1772196) (última consulta Agosto de 2013).
- OLIVEIRA MARTINS, Joaquim Pedro d' (1894), *A Vida de Nun'Álvares*, Lisboa: António Maria Pereira.
- PINKER, Steven (1997), *How the Mind Works*, Nova Iorque e Londres: W.W. Norton & Company.
- PROUST, Marcel (2003), *Em Busca do Tempo Perdido*, trad. Pedro Tamen, 1º vol., Lisboa: Relógio d'Água.
- QUEIROZ, José Maria Eça de (s.d.), *Os Maias*, Lisboa: Edições Livros do Brasil.
- QUEIROZ, José Maria Eça de (1983), *Correspondência*, vol. II, Lisboa: INCM.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (1961), *A Confissão de Lúcio*, Lisboa: Edições Ática.
- SANTAYANA, George (1896), *The Sense of Beauty*, Nova Iorque, Chicago e Boston: Charles Scribener's Sons.
- SEARLE, John R. (1997), *Mente, Cérebro e Ciência*, Lisboa: Edições 70.
- SEARLE, John R. (2007), *Freedom and Neurobiology*, Nova Iorque: Columbia University Press.
- SHOEMAKER, Sydney (1991), «Qualia and Consciousness», in *Mind*, vol. 100, nº 4, pp. 507-524, disponível *online* em [www.jstor.org/stable/2255008](http://www.jstor.org/stable/2255008) (última consulta Agosto de 2013).
- SILVA, Vítor Aguiar e (1982), *Teoria da Literatura*, Lisboa: Almedina.
- STRAWSON, Galen (2010), *Mental Reality*, 2.<sup>a</sup> ed., Massachusetts: MIT Press (*e-book*).
- SWALES, Martin (1980), «Narrative Voices», recensão da obra *Transparent Minds*, de Dorrit Cohn, in *A Forum on Fiction*, vol. 14, nº 1, pp. 75-78, disponível *online* em [www.jstor.org/stable/1345325](http://www.jstor.org/stable/1345325) (última consulta Agosto de 2013).
- TOLSTÓI, Lev (2006), *Anna Karénina*, trad. António Pescada, Lisboa: Relógio d'Água.

TYE, Michael (2013), «Qualia», in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, disponível *online* em [www.plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/qualia](http://www.plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/qualia) (última consulta Agosto de 2013).

VAN GULICK, Robert (2011), «Consciousness», in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, disponível *online* em [www.plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/consciousness](http://www.plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/consciousness) (última consulta Agosto de 2013).

WELLEK, René, e Austin WARREN (s.d.), *Teoria da Literatura*, 5.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Publicações Europa-América.

WOOD, James (2010), *A Mecânica da Ficção*, Lisboa: Quetzal.